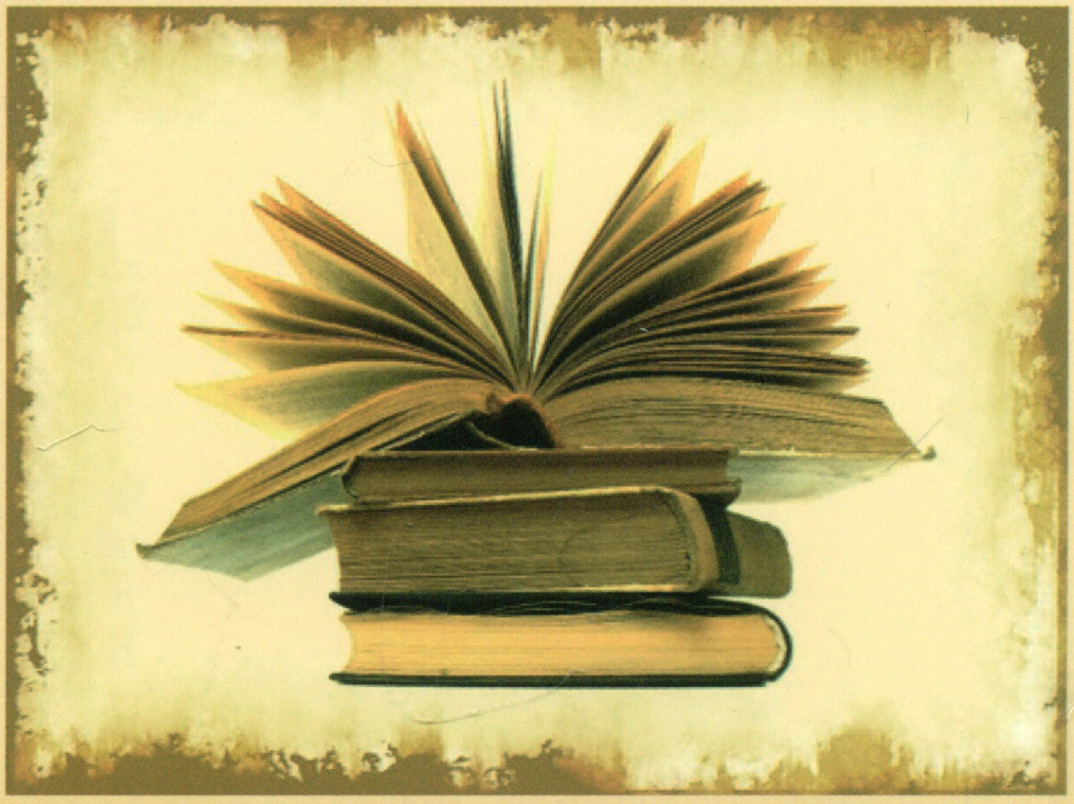
لمزيد من الكتب والأبحاث زوروا موقعنا مكتبة فلسطين للكتب المصورة
https://palstinebooks.blogspot.com

عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
٢٠١٦

د. إبراهيم أحمد ملحم

تحليل النص الأدبي

ثلاثة مداخل نقدية



تحليل النص الأدبي

ثلاثة مداخل نقدية

د. إبراهيم أحمد ملحم

عالم الكتب الحديث
Modern Books World
اربد ـ الأردن
2016

الكتاب

تحليل النص الأدبي

تأليف

إبراهيم أحمد ملحم

الطبعة

الأولى، 2016

عدد الصفحات: 192

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2015/9/4296)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-614-25-6

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com
facebook.com/modernworldbook

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

المقدمة

تقدمت الدراسات العربية التي تتناول النص كثيرًا نحو الحداثة وما بعد الحداثة، بفعل الاطلاع على ترجمة الدراسات الأجنبية في علم النص، أو الاطلاع عليها بلغتها الأجنبية. وولجت هذه الدراسات بالنص إلى التحليل اللغوي والصوتي، فلم تعد تكتفي بالدراسة المضمونية، والالتفات إلى البنية التي تشكلت في ضوئها، وطبيعة اللغة الشعرية فيها. وأسهمت المناهج والنظريات في تناول النص الواحد من زوايا مختلفة، وإضاءة جوانب لم تكن لتحدث لولا تطبيق ما جاء فيها. ولكن برغم هذا كله، ما زالت إشكالاتنا المصطلحية قائمة، وخاصة فيما يتعلق بمبادئ تناول النص.

-1-

أهمية الكتاب

لعل أهم مبادئ تناول النص، معرفة المصطلحات الأساسية التي نتعامل معها، وأهمها: معنى النص في اللغة حيث نجده بمعنى الوثيقة والنسيج والنظم وبوصفه مؤلَّفًا. يتبع هذا، علاقة المعنى بالنص من حيث كونه تناصًّا، أو خطابًا، أو أثرًا. إضافة إلى معرفة المصطلحات الأساسية التي نتعامل معها إجرائيًّا، وأهمها: التحليل، والتأويل، والتفسير، والشرح، والقراءة. ولا تقل معرفة المناهج التي نتعامل معها أهمية عمَّا سبق؛ لكون فلسفة التحليل وتقنياته الفنية عادة ما تأتي منها.

- 2 -

الأبواب والفصول

يتألف الكتاب من ثلاثة مداخل، **الأول**: معنى النص والمصطلحات المتجاورة، **والثاني**: تحليل النص والمصطلحات المتجاورة، **والثالث**: مناهج تحليل النصوص الأدبية، تسبقها مقدمة، وتتلوها خاتمة. تندرج تحت المدخل الأول تقسيمات فرعية، وهي: معنى النص في اللغة (وثيقة، نسيج، نظم، مؤلَّف)، والنص والتناص، والنص والخطاب، والنص والأثر. وتندرج تحت المدخل الثاني تقسيمات فرعية، وهي: التحليل، والتأويل، والتفسير، والشرح، والقراءة. أما المدخل الثالث، فتندرج تحته التقسيمات الفرعية الآتية: معنى المنهج، والمناهج والنص الأدبي حيث تنقسم إلى قسمين: مناهج تناولت النص من الخارج، ومنها: التاريخي، والاجتماعي، والنفسي. ومناهج تناولت النص من الداخل، ومنها: البنيوية، والأسلوبية، والتفكيكية، والنقد النسوي، والنقد الثقافي، والنقد النصَّاني، والنقد التفاعلي. وانتهى المدخل إلى استعراض المناهج التي بدت ملامحها في تحليل النص الأدبي عند العرب.

أتمنى لهذا الكتاب أن يحقق الأهداف التي انطلق منها، فيحلَّ بعض الإشكالات العالقة، وأهمها المنهج النقدي في تحليل النص، والتي أبرز الكتاب خلال تناولها ضرورة "التكاملية" بعد إدراك معناها الحقيقي، والتخلص من الصورة المغلوطة عنها.

جامعة الإمارات العربية المتحدة ـ العين في 28 آب (اغسطس) 2015.

إبراهيم أحمد ملحم

المدخل الأول

معنى النص والمصطلحات المتجاورة

إضاءات أولية

يحاول هذا الفصل استقصاء معنى "النص" في المعاجم العربيـة، والسـياقات التي استخدمت فيها، والكلمات الدالة عليه: الوثيقة، أو المرتبطـة ببلـورة معنـى يصل إلى مستوى معين من الشمولية: النسـيج، والـنظم، والتـأليف. إضـافة إلى طبيعة تشكُّل النص حيث يلعب التناص دورًا رئيسًا فيه. وكـذلك المصـطلحات التي يختلط معناها بمعنى "النص"، وهي: الخطاب، والأثر.

- 1 -

معنى النص في اللغة

يـرى بعـض الدارسـين أن دلالـة "نـص" لا تـرتهن بـالظواهر القاموسـية؛ فالمعاجم لا تطرح إلا قوالب لفظية لا تحيط بمفاهيم الأشـياء[1]، مـا أوصـل، في النهاية، إلى القول بأن مصطلح "النص" ـ الذي نستخدمه ـ يحيل إلى مفهوم غربي، لا وجود له في الثقافة العربية[2]. والحقيقة، أن منشئي المصطلحات لا يستطيعون التنصل من الاستناد إلى أصول لغوية تسوِّغ إنشاءها، وهـذه الأصـول مجتمعـة، تستطيع أن تكشف عن ملامحها، ولكنها، بطبيعة الحال، لـيس شـرطًا أن تعطينـا المعنى اصطلاحًا. ومن هنا، فإن السياقات التي اسـتخدمت فيهـا كلمـة "الـنص" تجعل صياغة المعنى الاصطلاحي مسؤولية الناقد.

وحتى ندرك ما أشرت إليه سابقًا، سأتناول معنى "نص" و "نسيج" في السياقات التي استخدمت الكلمتان فيها؛ كي تتشكل هذه الملامح، قبل أن نصل إلى معنى اصطلاحي يمكن أن يحظى باستقرار. وسأعتمد كثيرًا على "لسان العرب"؛ لأن ما جاء في المعاجم الأخرى، مثل: "الصحاح في اللغة"، و"مقاييس اللغة"، و"القاموس المحيط"، لا يكاد يختلف عمَّا جاء فيه إلا من حيث الاختصار والترتيب[3]. سأنطلق من التعريفات العامة التي دارت حول "النص"، وأربطها بما جاء في "لسان العرب"، وذلك في النقاط الآتية:

الأولى: النص وثيقة

هذا المعنى، هو أقدم المعاني حيث إن النص دالٌّ على عصر منتجه، وحياته، والحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر زمن إنتاج النص قادرة على شرح ما غمض من معنى. وحتى يتحقق، ينبغي تحديد النص الدال، وهنا، نجد معنى "النص" هو "التعيين على شيء ما"[4]، أو تحديد النص المقصود بالدراسة، يتبعه استقصاء ما حوله: العصر والشاعر، وهنا، نجد معنى "النص" في القول: "نصَّ الرجلَ نصًّا، إذا سأله عن شيء؛ حتى يستقصي ما عنده"[5]، وفي القول: "نصَّصَ الرجلُ غريمَه، إذا استقصى عليه"[6]، بمعنى الإحاطة بكل شيء عنه.

إن تعيين النص، واستقصاء ما حوله، يعني نسبة "النص" إلى القائل أو القدرة على التحقق من صحة نسبته إليه، وهو ما نجده في معنى "النص" بما قيل: "النصُّ: رفعُكَ الشيء (..) قال عمرو بن دينار: ما رأيتُ رجلاً أنصَّ للحديث من الزهري؛ أي أرفعَ له وأسنَد"[7]. ومما جاء في بيت شعر أورده الزمخشري: "نص الحديث إلى أهله"[8]، بمعنى نسبته إلى صاحبه الأصلي. ومن منظور آخر، نجد

المبدعين حريصين على أن يبقى نصُّ كل واحد منهم مرتبطًا باسمه، ونجد الدارسين والمحققين حريصين على ذلك أيضًا. هذا الحرص عند الطرفين: المبدعين، والدارسين، على بقاء النص مقرونًا بقائله، يتطلب الإشهار، يعني أن يُعرف النص بأنه لفلان، هذا من ناحية أولى، وأن يكون النص قد خرج من حوزة القائل إلى التداول، أو لم يعد سرًّا من أسرار المبدعين كأن يقبع في أدراج المكتب، أو يبقى حبيس الجدران الأسمنتية. ولهذا قيل: "كلّ شيء أظهرته، فقد نصَّصته"[9]، وقيل: "وُضع على المِنَصَّة؛ أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور"[10]؛ لأن قوة حياة النص، من خلال انتشاره بين الناس، بمنزلة مضاعفة لحياة القائل، وفي الوقت نفسه، حياة أخرى ممتدة، بوصف الإنسان موجودًا زمنيًّا لم يُكتب له الخلود، هذا من ناحية أخرى.

وحتى يُسمى "نصًّا"، بحيث يصير "وثيقة" تقبل الانتقال، ينبغي أن يكون مكتملاً، فاستوى واستقام، أو وصل إلى الحد الذي يمكن فيه أن يسير إلى الآخرين، وما يُنقل أو يسير للآخرين بسرعة هو ما تحرك به لسان الشاعر، ما قيل حديثًا حتى يكون له موقع الأهمية العالية؛ إذ لا يُنقل إلا ما كان وجيهًا بالنقل، ولهذا، أخذت كلمة "النُّصَّة" معنى "ما أقبل على الجبهة من الشَّعر"[11]. فلا غرابة، أن نجد مسمى "النص" يدلُّ على "ضرب من السير سريع"[12]، وهو "أقصى ما تقدر عليه الدابة"[13]، وقد قيل: "نصَّ الشيء حركه"[14]. ما يؤكد لنا أن النص لا يمكن أن يستقر في مكان ما، بل هو في حركة مستمرة؛ ليصل إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين. لا يُنقل النص عن الشاعر جزءًا جزءًا، على فترات متقطعة؛ لأنه يُولد دفعة واحدة، يبذل فيه الشاعر أقصى طاقته الإبداعية بحيث لا يشعر المتلقي أنه يستمع إلى عمل ناقص، ولهذا، نجد "النص" دالاً على "منتهى الأشياء

وأقصاها"[15] بحيث يرضى الشاعر عمّا استوى ليأخذ مكانه في الحياة، ويشعر المتلقي أن النص الذي بين يديه، لا يمكن أن يولد إلا بهذه الصورة. وفي هذا قيل: "انتصَّ الشيء وانتصب، إذا استوى واستقام"[16]؛ فهو يحظى بهاتين الخصيصتين من جهتي: الشاعر، والمتلقي معًا.

وإذا كان النقد يُوصف بأنه "نص على نص"، فإن "نص" الشاعر، ينبغي أن يكون قابلاً للنقد؛ بمعنى يسهر الخلق جراه ويختصم؛ لأنه بمجرد استوائه بات قادرًا على أن يحاقق، ولم يعد ملكًا للشاعر أو في حوزته وحده. وفي هذا، قال المُبرد تعقيبًا على الحديث: "إذا بلغَ النساءُ نصَّ الحِقاق، فالعصبة أولى": "نصُّ الحِقاق منتهى بلوغ العقل؛ أي إذا بلغت من سنها المبلغَ الذي يصلحُ أن تُحاقق وتُخاصم عن نفسها، وهو الحِقاق"[17]. وفي هذا المعنى للنص، تكون كلمة "نص" بمعنى "الوثيقة"، قد تناولت الأقطاب الثلاثة في العملية الإبداعية: الشاعر، والنص، والمتلقي.

الثانية: النص نسيج

إن كلمة "Text" التي تُترجم إلى "نص" من أصل لاتيني Textus، وتعني "النسيج"، وفعلها Texere"[18]، وبطبيعة الحال، فإن الخيوط التي يتشكل النص منها ليست سوى الكلمات والجمل؛ حتى تستوي وتستقيم نسيجًا، أو نصًّا متماسكًا. لقد أوصلتنا مادة "نصص" في "لسان العرب" إلى "نسج"؛ فقد قيل: "نصَّصتُ المتاعَ، إذا جعلتُ بعضه على بعض"[19]، وقيل: "المِنَصَّة، الثياب المرَفَّعة والفُرُشُ الموطَّأة"[20]؛ فالنصُّ يحظى بالتماسك؛ لأن الخيوط المتداخلة المتشابكة، كما هو حال الثياب، يشد بعضُها بعضًا.

تتداخل المعاني الدالة على "نسج" بالمعاني الدالة على "نصص"، وتكملها؛ ففي الوقت الذي تعني فيه "نصص": جعل بعض الشيء على بعض، تعني "نسج": ضمُّ الشيء إلى الشيء"[21]؛ فقد قيل: "نسجت الريحُ الربعَ، إذا تعاورته ريحان طولاً وعرضًا؛ لأن الناسج يعترض النسيجة، فيلحِم ما أطال من السُّدى"[22]، وقيل: "نسجَ الشاعرُ الشعرَ: نظمه"[23]؛ فالأصل هو التلاحم بين الأنسجة التي تكوِّن النسيج الكلي، وكلما تلاصقت الأنسجة، كان نظمها دالاً على براعة النسَّاج. وبتعبير آخر: فإن النص الذي يتألف من ألفاظ.. يشد بعضها بعضًا، تحقق "التماسك النصي" الدال على براعة الشاعر، وتفرده.

والمدهش في الأمر، أن ما يُقال في الرجل المحمود: "هو نسيج وَحدِه"، معناه "أن الثوب إذا كان كريمًا، لم يُنسج على منواله غيرُه؛ لدقته (..) وقال ثعلب: نسيجُ وَحدِه الذي لا يُعمل على مثاله مِثْلُه"[24]؛ وبتعبير آخر: النص الذي يستطيع أن يفرض نفسه على المتلقي، بسبب براعة الشاعر في نظمه، وتفرده، وهنا، ينبغي الالتفات إلى أن المحك الرئيس في التفرد هو الطاقة الخلاقة التي تُظهر موهبته الذاتية في نسج "النص". وما دامت اللغة هي التي يتألف منها النسيج، فإن الموهبة تبدو في حرية التصرف فيها، أو الحركة ضدها. والتحرك ضد اللغة، يعني، بتعبير بارت "أن يخلق لها سياقًا آخر، يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل"[25].

الثالثة: النص نظم

أوصلنا القول "نسج الشاعرُ الشعرَ: نظمه" السابق، إلى معنى "النظم"، وهو "التأليف"[26]، فيُقال: "نظمتُ اللؤلؤ؛ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمتُ الشعر ونظَّمته"[27]، ويُقال، أيضًا: "كلُّ شيء قرنته بآخر، أو ضممت بعضه

إلى بعض، فقد نظمته"[28]. وإذا كان بإمكاننا القول: "تناظمت الصخور: تلاصقت"[29]، فبإمكاننا أن نقول: تناظمت الكلمات بمعنى تلاصقت، أيضًا، ولكن، هل هذا التلاصق في الكلمات سيكون عشوائيًا؟ لا، فإن "نِظام كل أمرٍ: مِلاكه"[30]، فتناظم الكلمات حتى تشكّل نصًا، ينبغي أن يحكمها نظامٌ واحد تستقيم طريقته؛ فقد قال الليث: "النظمُ نظمُك الخرزَ بعضه إلى بعض في نظام واحد، كذلك هو في كل شيء، حتى يُقال: ليس لأمره نِظامٌ؛ أي لا تستقيم طريقته"[31]؛ وهذا النظام يتعلق بالتماسك النصي من حيث كون النص نسيجًا لغويًا، ينعجن بالأسس التي يقوم عليها هذا النص، كالتصوير، وغير ذلك؛ ففي الوقت الذي وصف فيه الجاحظ (255هـ) "الشعر" بأنه "صناعة، وضرب من النسج"[32]، أتبعه بقوله: "وجنس من التصوير"، ما يفضي إلى أن النظامَ جامعُ النص. ويتصل بالنظام، بوصفه نسيجًا، "النسق"؛ فممّا قيل في مادة "نظم": "النظيم من الرُّكي ما تناسق فُقُره على نسق واحد"[33]، والنسق من كل شيء "ما كان على طريقة نظام عامٌّ في الأشياء"[34]، و"التنسيق: التنظيم"[35]، والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق؛ لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئًا بعده، جرى مجرىً واحدًا[36]. وإذا كان "النظام" جامعًا لكل ما يتعلق بالأسس التي يقوم عليها النص، فإن "النسق" يتعلق بألفاظ النص المنسوجة، أو ببنيته الصغرى. وهذا يُثير السؤال الآتي: هل النصُّ نَظمٌ، كما جاء في العنوان الفرعي، أم منظوم؟ والإجابة: كلاهما؛ فالنظمُ، وفق "لسان العرب" هو "المنظومُ، وُصِفَ بالمصدر"[37]، ولهذا، يمكن القول: إن نظرية "النظم" التي طرحها عبد القاهر الجرجاني (471 هـ)، تحمل معنى مزدوجًا، وهما: نظرية النص، ونظرية نظم النص، ويبدو لي، في ضوء الاعتماد على اللغة المعجمية، أن المعنى الأول أكثر دقة في التعبير عن المحتوى.

كانت المصطلحات الدالة على "النظام" عند النقاد القدامى، ومنها: النظم، والمشاكلة، والرصف، والبناء، تروم إلى جعل "النظام" ملاك الأمر في النص؛ فقد جعل أبو حيان التوحيدي (414 هـ) المفاضلة، بين البلغاء في النظم والنثر، قائمة على هذا المركب الذي يسمى "التأليف" و"الرصف"[38]، ما يؤكد أن "النظام" يمتد إلى الشعر والنثر معًا، بل إن الكلام يتحول إلى "غُفل" حين تخلو وحدته التركيبية من النظام، فيصير، كما يقول قدامة بن جعفر (337 هـ): "مضطرب الترتيب، مشتت النظام، متشعب الالتئام، ينافي معناه لفظه، ويُباين مغزاه نظمه"[39]، أما الكلام الذي يحفل بالنظام، فيصير "دَمْث المباني والمتالي، رقيق الحواشي، مُطَّرِد السياق، حسن الاتفاق، متفق القرائن، متسق النظام، معتدل الالتئام، مستمر الرصف، معتدل البناء"[40]. ويدخل ضمن معنى "النظام" البنية الرئيسة التي يقوم عليها النص، ويمنحه صفة "الأدبية" من حيث النوع، واللغة.

الرابعة: النص مُؤلَّف

لقد أدخلتنا كلمة "نظَمَ" إلى "ألفَ" حيث تأتي "تألَّفَ" بمعنى "تنظَّمَ"[41]، وألَّفتُ الشيء تأليفًا، إذا وصلتُ بعضه ببعض، ومنه تأليف الكتب[42]؛ فالنص الذي تشكَّل، في النهاية، هو نتيجة "نظام" أفضى إلى تماسك. وبالتالي، يغدو من الصعب بعد وصوله إلى هذا المرحلة أن يُجرى عليه التغيير أو الترقيع، ولعل هذا ما جعل أبا إسحق الصابي (384 هـ)، يجيب عن تساؤل الخوارزمي الكاتب: "لمَ إذا قيل لمصنف أو كاتب أو خطيب أو شاعر في كلمة من كلام، وقد اختل شيء منه، وبيت قد انحل نظمه، ولفظ قلق مكانه: هاتِ بدل هذا اللفظ لفظًا، ومكان هذه الكلمة كلمةً، وموضع هذا المعنى معنى، تهافتت قوته، وصعب عليه تكلفه،

وبَعِل بمزوالة ذلك رأيه، ولو رام إنشاء قصيدة مفردة أو تحبير رسالة مقترحة، كان عسرها عليه أقل، وكان نهوضه بها أعجل؟!"[43]، بقوله: "كل مبتدئ شيئًا، فقوة البدء فيه تفضي به إلى غاية ذلك الشيء، وكل متعقّب أمرًا قد بدأ به غيره، فإنه بتعقيبه يفضي إلى حد ما بدأ به في تعقيبه ويصير ذلك مبداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ وبين المتعقب"[44].

يتحدث الصابي عن النص ـ الذي اكتسب "الأدبية" ـ وتشكل في نظام بحيث تبدو الخلخلة في نسيج النص على مستوى الألفاظ أو المعاني عملاً صعبًا، إن لم يكن مستحيلاً؛ فمتى فرغ منشئ النص مما بدأ به، اكتمل "النظام"، واستوى النص قابلاً للحركة أو التداول. النصُّ عند المنشئ حياة أخرى للذات، والتغيير فيها يعني أن يعيش، كما يريد الآخرون له، وليس كما يريد الشاعر، ولهذا يدفعه حبه للنص الممزوج بحب الذات للحياة، وما بعد الحياة إلى الرفض. ومن المدهش، حقًا، أن نجد كلمة "ألَّفَ" بمعنى "استجار"، فيُقال: ألَّفَ القومُ إلى كذا، وتألَّفوا: استجاروا"[45]، و"الإلف" بمعنى "الذي تألفه"[46]، و"ألفتُ" الشيء بمعنى "لزمته"[47]، وكأن الشاعر يستجير بالشعر ـ الذي يألفه إلى الحد الذي لا ينفصل عنه مطلقًا ـ ليحقق الإحساس بحياة النص.

إن "الأدبية" Literariness لا تقف عند حد القول بأن النص "نظام" منسوجٌ نسجًا لغويًا، وأي خلخلة في هذا "النظام" غير مقبولة؛ لأنه يهدد حياة النص بالبقاء. إن الأدبية تمتد إلى التزام الأصول التي تسير عليها طريقة النص أو مقصده، فتقترب من "العلمية" بمعنى المعايير التي يُصنَّف على أساسها النص: شعر أو نثر، بأشكالهما كافة، دون إهمال فكرة التداخل بين الأجناس الأدبية. وقد أدى تطور الأدب، وبالتالي تغير المعايير التي يُنظر فيها إلى النص، إلى نشوء

"الشعرية" Poetics، ليس بوصفها مصطلحًا مستقلاً عن "الأدبية"، بل بوصفها مصطلحًا يحتفظ بمعنى "الأدبية"، ولكنه لا يتوقف عنده؛ فما دامت "الشعرية ـ ومن بين مهامها الأساسية ـ تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته؛ أي أن الخصائص المجردة هذه هي، اختصارًا، الأدبية ذاتها، فالشعرية، اختصارًا أيضًا، تستنبط الأدبية في الخطاب. وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"[48]، وهو ما يسمح بتمييز النصوص التي تنتمي إلى الأدب، وتعيين خروقات النص لتلك الخصائص، والتي يربطها النقاد، عادة، بالحداثة، ما لم تهدد بانهيار تلك الخصائص التي تميز النصوص من بعضها، أو تقوض الانتماء إلى الأدب. ولعل هذا ما جعل بعض النقاد العرب القدامى يضعون الخصائص العامة التي تحدد "أدبية" النص فيما سُمي "عمود الشعر"[49]، ويتناولون النص بناءً على التزام الشاعر بها. ولكن "الأدبية"، كما يراها الناقد، تبقى عرضة للتغير؛ لأن الشاعر، في لحظة الإبداع / نسْجِ النص، تخسر هذه الخصائص نسبًا كثيرة من مواقعها الملزمة بالاحتذاء.

ـ 2 ـ

النص والتناص

إن معاني النص التي تتبعتها من خلال "لسان العرب"، كانت جميعها تؤكد أن الشاعر ليس خالي الذهن وهو ينشئ نصه؛ ففي "نصّ"، لدينا المعنى: "جعلُ بعضه على بعض"، وفي "نسج"، لدينا: "ضمُّ الشيء إلى الشيء"، و"سحبَ بعضه إلى بعض"، وفي "نظم"، لدينا: "كل شيء قرنته بآخر، أو ضممت بعضه إلى بعض"، وفي "ألف"، لدينا: "إذا وصلت (الشيء) بعضه ببعض". هذا الذي يُوصَل، في الشعر، هو

الكلمات والجُمل، وليس من السهل أن نقول: إن الشاعر يخترعها، بمعنى أنها لم تكن موجودة من قبل، وربما كان هذا وراء قول بارت Barthes: "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم، بطريقة أو بأخرى؛ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية؛ فكل نصٍّ ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة. وتُعرض موزعة في النص قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي (..) لأن الكلام موجود قبل النص وحوله"[(50)].

وليس مرمى قول بارت، إن النص نسخة لغوية من الماضي؛ فيفصل معنى "التناص" Intertextuality، بقوله: "فالتناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتمًا على قضية المنبع أو التأثير؛ فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها: استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليًّا، نظرية النص جانبها الاجتماعي؛ فالكلام كله: سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"[(51)]. ومعنى ذلك، أن التناص اكتسب في كل سياق يتشكل فيه، معنى جديدًا، يختلف عن السابق، وهذا ما يعطي النص خصوصيته.

وإذا كانت الرؤية التراثية، تصرُّ على أن يكون ما ينسجه الشاعر، على صعيد الجُمل التي يظهر أن السابقين قاموا بنسجها، واقعةً في نطاق السرقة الشعرية، من قبيل إيغال الناقد في إثبات تفرُّد الشاعر في زمن كانت الأمة فيه شاعرة، وتحتفي بالشعر؛ فالشعراء المعروفون في الجاهلية والإسلام، كما يقول ابن قتيبة (276هـ): "أكثر من أن يحيط بهم محيط، أو يقف من وراء عددهم

واقف، ولو أنفذ عمره في التنقير عنهم، واستفرغ مجهوده في البحث والسؤال"[52].
هذا الإيغال بتحري التفرُّد، على الرغم من كونه قائمًا على النظرة الجزئية للنص، ووُجه عند الجاحظ بالتحلل من كونه سرقة، فقال: "لا يُعلَمُ في الأرض شاعر تقدَّم في تشبيه مُصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع إلا وكل ما جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدَّعيه بأسره، فإنه لا يَدَع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكًا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال إنه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأول هذا إذا قرَّعوه به"[53]. وبصياغة أخرى، وإضافة يقتضيها السياق: إن المعاني مجبولة بالألفاظ؛ فلا معاني تتشكل من غير ألفاظ منسوجة في نظام، ولهذا، فإن الحديث عن المعنى، هو حديث عن اللفظ، في الوقت نفسه، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) بقوله: "فأما أن تتصوَّر في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكرًا في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن، ووهم يُتخيَّل إلى مَنْ لا يُوفي النظر حقَّه"[54].

النظرة الجزئية للنص، أحالت "التناص" إلى "السرقة"، ولكن هذا الأمر، لا يقلل من قيمة "النسيج" في "نظام"؛ لأن كل جزء منفصل، على صعيد الألفاظ في جمل أو المعنى الناجم عنها، جعل له الناقد مرجعية معينة، هو في النهاية جزءٌ من النص المتكامل. وقد يكون الأمر متشابهًا، في النقد الغربي حيث كانت الجملة

هي أكبر وحـدة يمكن دراستها ـ حسب ما جاء به اللغـوي "دو سوسير" ـ إلى أن جاءت لسانيات النص، وأبطلت هذا الادعاء"[55]، ومهما يكن من أمر، فـإن مـا يشف عنه قول الجاحظ السابق، يفضي إلى القول بأن البحث عن المنبع والتـأثير غير مجدٍ؛ فالشاعر لا يستطيع أن يشطب اللغة، ويقول نصًّـا من الخواء، ما يجعل قدر النص، فعلاً، أن يكون نتاج تلك التناصية.

هذه التناصية، جعلت بارت يبنى معنى "النص" علـى المتصـوَّرات الرئيسـة التي تشكِّل مفاصل النظرية بالاعتماد علـى الاشـتقاق مـن كلمـة "نـص" نفسـها؛ فيقول: "هو نسيج، ولكن النقد، باعتباره الشكل الوحيد المعروف لنظريـة الأدب في فرنسا، حينما شدَّد قديمًا، وبالإجماع، على النسيج، انتهى إلى أن الـنصَّ يتخـذ كحجاب، ينبغـي الـذهاب وراءه بحثًـا عـن الحقيقـة، وعـن الرسـالة الواقعيـة، وباختصار عن المعنى"[56]، أما نظريته في النص، فتدير ظهرها للنص ـ الحجـاب، و"تسعى لاكتشاف النسيج في حالة نسـجه، في حالـة تشـابك الأنظمـة، الصـيغ، النسيج الذي يتموضع فيه الفاعل، وينحـل مثـل عنكبـوت ينحـل في عكاشـه. ويستطيع، بذلك، هاوي التعابير الجديدة أن يعـرف نظريـة الـنص بأنهـا نسيج الخطاب، هو النسيج، والحجاب، وبيت العنكبوت"[57].

إن بناء معنى "النص" على الأصل اللاتيني Textus الدال معناه على "النسيج" Text في اللغات الأوروبية، عند العرب والغرب معًـا، يؤكـد أن معنـى "نـص"، بهذه الرؤيـة، قد كان حاضرًا في الـتراث النقـدي العربـي، كمـا هـو حاضـر في التراث النقدي الغربي، وربما يعود ذلك إلى القاسم المشترك الأعظم بينهما، وهو المعنى اللاتيني للكلمة.

النص والخطاب

إن تعريف بارت لنظرية النص بأنها "نسيج الخطاب"، يوحي بالسؤال: هل النص والخطاب مترادفان؟ الوصول إلى إجابة نطمئن إليها، تحتاج إلى رصد المعنى في اللغة، وما بُني عليها في النقد؛ فالخطاب والمخاطبة في "لسان العرب" يعني: "مُراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخِطابًا، وهما يتخاطبان"(58)، ومعنى "راجعه الكلامَ مُراجعة ورِجاعًا: حاوره إياه"(59)، وفي "الصحاح"، تعني "المراجعة: المعاودة"(60)، وفي "كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم" هو "بحسب أصل اللغة، توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، ثم نُقل إلى الكلام الموجَّه نحو الغير للإفهام"(61)؛ وبصياغة أخرى: الخطاب يتحقق في حركة الكلام بين مرسل ومستقبل ذهابًا وإيابًا، والهدف من هذه الحركة إيصال الرسالة وفهمها.

تُعرِّف سارة ميلز Sara Mills "الخطاب" بأنه: "محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية، تعبير شكلي ومنسَّق عن الأفكار بالكلام أو الكتابة، يشمل تعبيرًا عن الأفكار في شكل خطبة دينية أو رسالة بحث"(62)، وترده إلى أصوله؛ فكلمة خطاب Discours منحدرة من اللاتينية Discorsus، بمعنى "الجري" في المكان هنا وهناك(63). وتشير ميلز إلى التباعدات التي حصلت بين المعنى العام للمصطلح ومعناه الفلسفي، وإلى الميوعة في مدلول هذا المصطلح، حتى على مستوى المجال الواحد(64).

وتستعرض ميلز تعريفات مختلفة للخطاب، ففاليري ليتش Valery Leitch، ومايكل شورت Michael Short، يربطان الخطاب بالإيديولوجيا في

قولهما: "الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، ونشاطًا متبادلاً بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص ببساطة اتصالاً لغويًا: محكيًا كان أو مكتوبًا، تقنن وسيلته المسموعة أو المرئية"[65]، في حين، يباين روجر فاولر Roger Fowler بين الخطاب والإيديولوجيا، بقوله: "إن الخطاب كلام أو كتابة يُنظر إليها من زاوية الاعتقادات والقيم التي يجسدانها، وتمثل هذه الاعتقادات وما إلى ذلك، أسلوب نظر إلى العالم تمثيلاً وتنظيمًا للتجربة؛ أي والإيديولوجيا بالمعنى الموضوعي الحيادي. إن مختلف أنماط الخطاب ترمز إلى مختلف أشكال تمثيل التجربة، ومصدر هذه الأشكال من التمثيل سياق الاتصال الذي يكمن فيه الخطاب"[66].

وفي الوقت الذي يرى فيه بنفنيست Benveniste أن الخطاب "قول يفترض متكلمًا ومخاطَبًا، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال. وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطابَ الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية؛ أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر معبرًا عن نفسه بضمير المتكلم"[67]، "يخالف دارسو الخطاب المعاصر اعتباره غياب المتكلم مؤشرًا كافيًا لغياب المخاطبة، ويَدلُّون إلى نصوص أخرى، غير النصر التاريخي، يغيب عنها المتكلم، ومنها النص التعليمي الذي يقدم المعلومات كحقائق ثابتة (تشرق الشمس في الصباح) من غير إشارة إلى طرفي الخطاب: متكلم مخاطَب، وإن كانت تقاليد التعليم: معلم طالب، تعوض مثل هذا الغياب"[68]. ومن زاوية أخرى، يشدد بعض النقاد على نقاط معينة في النظرة إلى الخطاب؛ فديفيد كريستيل David Crystal، يرى أن مجال

تحليل الخطاب Discours Analyses، يركز على بُنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية، بينما يركز مجال تحليل النص Text Analysis، على بُنى اللغة المكتوبة. ولكن كريستيل، ينفي أن يكون هذا التمييز جليًّا وواضحًا؛ فقد يُستخدم كل من الخطاب والنص بمعنى أوسع، ليشمل تلك الوحدات محكية أو مكتوبة[69]. ويتعامل معهما مايكل ستايبس Michel Stibls، كأنهما مترادفان، ولكنه يلاحظ، إضافة إلى كون النص مكتوبًا، والخطاب محكيًّا، أن النص قد لا يكون تفاعليًّا، بينما يكون الخطاب كذلك[70].

ويُطل روجر فاولر Roger Fowler على الخطاب من زاوية الإيديولوجيا، والتجربة معًا؛ فيرى أن الاعتقادات والقيم التي يجسدها الخطاب، تمثل أسلوب نظر إلى العالم تمثيلاً وتنظيمًا للتجربة، و"الإيديولوجيا" بالمعنى الموضوعي، وأن مختلف أنماط الخطاب ترمز إلى مختلف أشكال تمثيل التجربة، ومصدر هذه الأشكال من التمثيل سياق الاتصال الذي يكمن فيه الخطاب[71]. أما ميشال فوكو Michal Foucault، فلا يرى فيه سوى الإيديولوجيا، وأهم عناصرها: السلطة، والمعرفة، والحقيقة[72].

إن الاختلافات التي عرضتها، وغيرها، تدفع بالرجوع إلى المعنى الأصل، دون إهمال ما وصل إليه المعنى في النقد، وخاصة في مجال نقد السرد؛ فالخطاب المتبادَل بين طرفين، ينبغي أن يحمل خصوصية للأفكار والمعتقدات بين الاثنين، وأن يتجسد ذلك في ألفاظ تحظى بتماسك يحكمه نظام بحيث تؤدي هذه الألفاظ غرضها في الإفهام، ولأنه كذلك، لا بد من أن تظهر الضمائر الدالة على المتكلم؛ فهو يريد إيصال أفكاره ومعتقداته للآخر، ولكن ليس شرطًا أن يكون هذا الضمير مطردًا في الخطاب أو ملازمًا لكل محتواه، إضافة إلى هذا، لا بد من

أن تكون الصياغة اللغوية متغيرة؛ لأنها أكثر التصاقًا بالذاتية من النص، ولعل هذا ما جعل الخطاب مستهدفًا بالتحليل اللساني. ووفقًا لهذا، فإن النص يمكن أن يحظى بقدر كبير من الموضوعية، بينما من الصعب أن يتنازل الخطاب عنها، والنص يمكن أن يؤدلج، بينما الخطاب يكون مؤدلجًا، بصورة مباشرة: تظهر فيه الأفكار الموجِّهة والمنتقدات، وما ينحو إلى ذلك، أو غير مباشرة: ينطلق من فلسفة معينة، ولكن المحتوى يومئ إليها، أو يحقق في النهاية تلك الفلسفة. وللإجابة عن السؤال الذي أطلقته منذ البداية، يبدو بارت في تعامله مع "النص" و"الخطاب" هادمًا للأسوار الفاصلة بينهما إلى مستوى بعيد، ولا أقول: موحدًا بينهما؛ فهو يقول: "النص يظل على كل الأحوال متلاحمًا مع الخطاب، وليس النص إلا خطابًا، ولا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر"[73]، وبسبب تقصُّد اللسانيات معالجة الخطاب، يذهب بارت إلى أن النص "لا يستطيع التطابق تمامًا أو من جانب مع الوحدات اللسانية أو البلاغية المعروفة حتى اليوم بوساطة علوم الخطاب، والتي يفترض توزعها مبدأ البنية المحددة، والنص لا يناقض بالضرورة هذه الوحدات، ولكنه يتجاوزها، أو بدقة أكثر لا يتوافق بالضرورة معها"[74]، ولهذا، يبقى للخطاب خصوصية ما، في التحليل، لا يحظى بها النص.

- 4 -

النص والأثر

بعد أن يرحل الشعراء أو الروائيون، يُنشر ما أنتجوا بعنوان "الآثار الكاملة"، أو "الأعمال الكاملة"، وقد ينشر هؤلاء ما أنتجوا في حياتهم، حين يشعرون أن التجربة ترسَّخت، وليس هناك ما يُقال أكثر مما قيل. لماذا غضضنا الطرف عن العنوان "النصوص الكاملة"؟

سأستعرض معنى "أثر" اعتمادًا على "لسان العرب"، قبل أن ألجأ إلى تفريق بارت بين العمل (الأثر)، والنص، إضافة إلى "معجم مصطلحات الأدب". فالأثر "بقية الشيء"[75]، أو "ما بقي من رسم الشيء"[76]، ويُقال: "خرجتُ في إثره وفي أثره؛ أي تبعته"[77]، وأثّر في الشيء: ترك فيه أثرًا"[78]، والأثر "الأجل، وسُمي به؛ لأنه يتبع العمر"[79]. ولو حاولنا صياغة تعريف للأثر الأدبي، بناءً على تلك المعاني، يكون على النحو الآتي: هو ما أنجزه الأديب في حياته، بحيث يواصل هذا الإنجاز الحياة من بعده، وكلما وجدنا تأثيره فيمن بعده، أو حظي بالدراسة والتداول، أكبر، يتحقق معنى خلود الأثر. من المؤكد أن الأثر Work، كان نصًّا، غير أنه، الآن، استقر على هيئة أخرى، ولهذا، يحذر بارت من الخلط بينهما، فيقول: "لا ينبغي أن نخلط بين النص والعمل الأدبي، عمل أدبي: ذلك شيء مفروغ منه، نحتفظ به، ويستطيع أن يملأ فضاءً فيزيائيًّا (مكانًا في رفوف المكتبة مثلاً)، أما النص، فهو حقل منهجي؛ فنحن إذًا لا نستطيع أن نحصي، على الأقل بانتظام، نصوصًا، وكل ما نستطيع قوله: إن هناك، أو ليس هناك، نصًا في هذا الأثر الفني أو ذاك، إن العمل الأدبي يُحمَل باليد، والنص يحمله الكلام"[80].

وهذا يثير تساؤلاً في غاية الأهمية: قد يحظى "أثرٌ" معين في الكتاب/ مجموعة الآثار التي تركها المؤلف بالتداول بقوة جبارة، فهل يبقى الأثرُ بمُسمى "أثر"؟ إن الإجابة، تُعيدنا إلى جانب مهم من "الخطاب"، وهو انحيازه إلى الذاتية التي تعني، إضافة إلى المتغيرات في الصياغة اللسانية، الارتباط بصاحبه متكلمًا، أو متحدثًا بالفحوى، أما الأثر، فهذا الجانب من الذاتية، عادة ما يتوارى، خاصة إذا كانت "الآثار" منشورة بعد رحيل مؤلفها. ولعل هذا ما كان وراء استدراك بارت، الآتي: "ويمكن القول بشكل آخر: إذا كان الأثر الفني يستطيع أن يتعرف بمصطلحات غير

متجانسة في الخطاب، منطلقًا من قطع الكتاب، ومن تحديات اجتماعية وتاريخية كانت قد أنتجت هذا الكتاب، فالنص يظل على كل الأحوال متلاحمًا مع الخطاب"[81]، وهنا، خرج "الأثر" عن كونه فعّالاً، كما هو الحال في "الخطاب" أو "النص"؛ إذ تبقى الأحوال الاجتماعية والتاريخية التي أحاطت بزمن المؤلف مختلفة عن الراهن، أو عن زمني النص والخطاب. وفي تعريفه لـ "الأثر" Work، يُعيد مجدي وهبة، في "معجم مصطلحات الأدب"، صياغة ما جاء في تعريف بارت السابق، فيقول: "يُقصد به العمل الذي يُنتجه الأديب أو العالم في شكل كتاب مخطوط أو مطبوع يمكن أن يتداوله الناس"[82]، ولكننا نعثر على إضافة أخرى، في تعريف عبارة "العمل الفني" Work of Art، وهي أنها: "تدل على أي أثر من إبداع الإنسان، فيه مقومات كفيلة بالتأثير على من يتصل به بوسيلة أو بأخرى من خلال حاسة الرؤية أو السمع. مثال ذلك، الآثار الأدبية والتماثيل والرسوم والألحان الموسيقية. ومقوم العمل الفني كونه عملاً من صنع الإنسان، وكونه خاضعًا لأصول مصطلح عليها في الإبداع الفني"[83]، والحقيقة، أن التعريفين يُعيدانا إلى الأصل اللغوي لكلمة "أثر" التي تجمع بين الوجود المادي للكتاب، والقدرة على التأثير في القارئ.

إضاءات ختامية

استطاعت اللغة المعجمية - التي اعتمدنا عليها - لكلمة "نص" أن تقودنا إلى سلسلة من الكلمات: الوثيقة، والنسيج، والنظم، والمؤلَّف، فأضاءت لنا المعنى الاصطلاحي للنص، والذي يلتقي كثيرًا مع النقد الغربي، وبخاصة تلك التي ترتد إلى أصول لاتينية، مثل: خطاب، أو التي بُنيت على تلك الأصول، مثل:

تناص، وأثـر. إن ما توصل إليـه هـذا الفصـل، يؤكـد أن مـا انتهـى إليـه أحـد الدارسين حول معنى النص، برفض أن توصلنا المعاني المعجمية إلى ما يعنيـه في النقد الغربي، وبالتالي إلغاء وجود معناه في الثقافة العربية، كان طرحًا متسـرعًا، وغير مبني على تتبع المعنى أبعد مما تعطي كلمة "نص" وحدها.

الهوامش

(1) انظر: الأحمد، نهلة فيصل: التفاعل النصي، كتاب الرياض، ع104، الرياض، يوليو 2002، ص19.

(2) انظر: المرجع السابق، ص36 ـ 37.

(3) قارن بين ما قيل في مادة "نصص" في هذه المعاجم.

(4) لسان العرب، مادة "نصص".

(5) المصدر السابق.

(6) المصدر السابق.

(7) المصدر السابق.

(8) أساس البلاغة، مادة "نصص".

(9) لسان العرب، مادة "نصص".

(10) المصدر السابق.

(11) المصدر السابق.

(12) المصدر السابق.

(13) المصدر السابق.

(14) المصدر السابق.

(15) المصدر السابق.

(16) المصدر السابق.

(17) المصدر السابق.

(18) انظر: وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص566. وبقاعي، محمد خير: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 1998، ص26 (هامش المترجم).

(19) لسان العرب، مادة "نسج".

(20) المصدر السابق.

(21) المصدر السابق.

(22) المصدر السابق.

(23) المصدر السابق.

(24) المصدر السابق.

(25) الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة ـ بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط 1982، ص40.

(26) لسان العرب، مادة "نظم".

(27) المصدر السابق.

(28) المصدر السابق.

(29) المصدر السابق.

(30) المصدر السابق.

(31) المصدر السابق.

(32) الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة 1965، 3/ 132. وانظر وصف الشاعر بـ"النسَّاج الحاذق": ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 2005، ص11.

(33) لسان العرب، مادة "نسق".

(34) المصدر السابق.

(35) المصدر السابق.

(36) المصدر السابق.

(37) المصدر السابق.

(38) انظر: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1942، 2/ 132.

(39) جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت 1985، ص313.

(40) المصدر السابق، ص314.

(41) لسان العرب: مادة "نظم".

(42) المصدر السابق، مادة "ألف".

(43) التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، ط1، القاهرة 1929، ص153.

(44) المصدر السابق، ص154.

(45) لسان العرب، مادة "ألف".

(46) المصدر السابق.

(47) المصدر السابق.

(48) ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1994، ص36.

(49) انظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1967، (المقدمة).

(50) نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن: دراسات في النص والتناصية، ص38.

(51) المرجع السابق، ص39.

(52) الشعر والشعراء، تحقيق: مصطفى السقا، مطبعة المعاهد، القاهرة 1932، ص6.

(53) الحيوان، 3/ 98.

(54) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984، ص52 ـ 53.

(55) الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت 2010، ص134.

(56) نظرية النص، ص39.

(57) المرجع السابق نفسه.

(58) لسان العرب، مادة "خطب".

(59) المصدر السابق، مادة "رجع".

(60) الصحاح في اللغة، مادة "رجع".

(61) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت 1996، ص749.

(62) الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، ص185.

(63) المصدر السابق، ص159.

(64) المصدر السابق نفسه.

(65) انظر: المصدر السابق، ص158 ـ 159.

(66) المصدر السابق، ص160.

(67) زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ـ دار النهار، ط1، بيروت 2002، ص88.

(68) المصدر السابق، ص88 ـ 89.

(69) معجم السيميائيات، ص159.

(70) المصدر السابق، ص160.

(71) انظر: المصدر السابق، ص159.

(72) انظر: المصدر السابق، ص160.

(73) نظرية النص، ص40.

(74) المرجع السابق نفسه.

(75) لسان العرب، مادة أثر.

(76) المصدر السابق.

(77) المصدر السابق.

(78) المصدر السابق.

(79) المصدر السابق.

(80) نظرية النص، ص39.

(81) المرجع السابق، ص40.

(82) معجم مصطلحات الأدب، ص610.

(83) المصدر السابق، ص611.

المدخل الثاني

تحليل النص والمصطلحات المتجاورة

إضاءات أولية

تختلط بمعنى "التحليل" كلمات أخرى، منها: التفسير، والتأويل، والشرح، والقراءة. ويتأسس التفريق بينها على المعاجم اللغوية العربية، ثم المعاجم المختصة بالنقد الأدبي. ويضيء المدخل أهم المفاصل النقدية التي تطرق إليها النقاد والدارسون فيما يتعلق بهذه الكلمات.

-1-

التحليل

بعد كتابة المصطلح "تحليل" Explication، يضع أحد النقاد بعده بين قوسين كبيرين "تفسير"، ومما يقوله في تعريفه: "الشرح أو التفسير، والعمل على جعل النص واضحًا"[1]، وهذا يطرح سؤلاً في غاية الأهمية: هل "التحليل" مرادف للتفسير، والشرح؟ وللوصول إلى الإجابة، سألجأ إلى "لسان العرب"، وأربط المعاني المشتقة من كل كلمة، بالمعنى الاصطلاحي في المعاجم النقدية المعاصرة، مستعينًا ببعض المقولات النقدية.

جاء في "لسان العرب"، أن معنى "حلَّ العُقدة يحلُّها حلاً: فتحها، ونقضها، فانحلّت"[2]، وأن معنى "الحُلَّة: إزار، ورداء بُرد أو غيره"[3]، وقيل: "ولا يزال الثوبُ

الجيِّد يُقال له في الثياب حُلَّة، فإذا وقع على الإنسان ذهبت حُلَّته"[4]، ويُسمى "المحلِّل" كل مَنْ يقصد إلى التحليل[5]. وحين نوجِّه المعنى إلى حقل الأدب، فإن الناقد / المحلل يقصد في تعامله مع النص / النسيج إلى تفتيت تماسكه حتى يمكِّن القارئ من القبض على المعنى.

إن مهمة النقد هي: "أن يمهد الطريق الصعبة بين النص والقارئ، أن يدرس النص، ويوسِّع من مجاله؛ لكي يصبح أسهل استهلاكًا"[6]، أو بالمعنى المعجمي المشتق من الفعل "حلَّ"، يسعى إلى جعل النص بمنزلة "الأرض المِحلال"، وهي بحسب ابن شميل: "أرضٌ مِحلال، وهي السهلة اللينة، ورحبَة مِحلال؛ أي جيدة لحل الناس"[7]. ويضيف الأزهري: "لا يُقال لها مِحلال حتى تُمْرِع وتُخصِب"[8]؛ أي أن تحليل الناقد للنص يوفر له حياة بين الناس، وذلك من خلال تناقله على الألسنة حين غدا سهل المعنى، ولا شك في أن كل قراءة هي ثراء للنص، ولهذا، كان من معاني "حلَّ" هو "زجر للناقة، إذا حثَّها على السير"[9]، ومعنى "التحلحل" هو "التحرُّك والذهاب"[10]؛ فالناقد لا يحلل النص حتى يبقى قابعًا في ثنايا أوراقه، بل يحلله من أجل أن يشيع النص بين الناس، وفي الوقت نفسه، يشيع النقد حوله.

إن تحليل الناقد للنص، هو حياة تشكَّلت من جراء حياة أخرى، وهي "النص" نفسه؛ فكل واحد منهما حلَّ الآخر كي يعيش ما أنتجه، وفي هذا المعنى، ولكن في سياق آخر، يُقال: "حليلة الرجل: امرأته، وهو حليلها؛ أن كل واحد منهما يُحالُّ صاحبه"[11]، ويُقال: "حليلته: جارته، وهو من ذلك؛ لأنهما يحلاَّن بموضع واحد"[12]؛ فهما يرومان هدفًا واحدًا، وهو جعل النص يعيش بقوة. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يصنعه الناقد بالنص؟ إنه يحلُّ نسيج النص إلى بُنى صغيرة، وقد نقل لنا ابن منظور عن ابن بري معنى "تحليل" بقوله: "قليلٌ هيِّنٌ

يسير"[13]، هذا التفتيت إلى بُنى صغيرة، ليس بالأمر السهل على الناقد؛ فالنص شائك المعنى، متماسك الأنسجة. ومن معاني "الحِلَّة"، نجد "شجرة شاكَة تنبت في غلظ الأرض"[14]؛ فلو كان النص، في الأصل، سهلاً لينًا، لما دعت الحاجة إلى التحليل من قبل الناقد.

وفي الاصطلاح، نجد أن "التحليل" Analysis في النقد الأدبي والفني، كما يحدد معناه مجدي وهبة: "هو تجزئة العمل الفني إلى عناصره المكوِّنة له؛ فالمعنى الكلي للقصيدة، مثلاً، يمكن تحليله إلى فكرة وشعور وموقف وغرض، وكل هذا يُعبَّر عنه بكلمات مُرتبة ترتيبًا ما، ولا يمكن فهم القصيدة إلا بالتحليل الدقيق لصفات هذه الكلمات من معنى وصوت وتداعي معانٍ، وتنظيم للإيقاع الموسيقى"[15]، وهذا يفضي إلى القول: إن طبيعة النص، تجعل من اللغة عنصرًا من عناصر التحليل؛ فما يقوم به الناقد في التحليل، إضافة إلى تجزئته إلى بُنى صغيرة، يحلل الصوت، والإيقاع، وغيرهما في النص الشعري، بينما يحلل عناصر أخرى تشترك مع اللغة في الرواية والمسرحية.

وهنا، ينبغي الإشارة إلى أن طبيعة النص، ومنهجية الناقد في التحليل، هما اللذان يحددان أنماط التحليل والكشف عن التقنيات الفنية فيها، ولكن هذه الأنماط، مهما تعددت، لا تخرج عن كونها تتناول البنى الصغرى للنص، وتربطها بالبنية الكبرى. وقد نقل سعيد علوش معنى "التحليل" في "السيميائية" بقوله: "يشير مصطلح التحليل، بغض النظر عن الاستعمال الشائع ـ السيميائية عند يلمسليف Hjelmslev ـ إلى الطرق المستعملة في وصف موضوع سيميائي، بقصد إيجاد علاقة بين الجزء والكل، وتحديد المكونات الدنيا المكونة للموضوع"[16].

ويوجِّه لطيف زيتوني تعريف المصطلح وجهة سيميائية، فيقول: "يدل هذا المصطلح في السيمياء على مجموعة الإجراءات المستخدمة في وصف الموضوع السيميائي. ينظر المحلل إلى موضوعه ككيان ذي معنى، فيقسمه إلى أجزاء ويكشف العلاقة بينها، ثم يقسم الأجزاء إلى مكوناتها الصغرى، ويبين العلاقة بين هذه الأجزاء ومكوناتها"[17]، وتختلف أصناف التحليل، بحسب المستوى الذي تجري عليه، كمستوى المضمون والخطاب. وفي تعريفهما، يعتمد زيتوني على يلمسليف، أيضًا.

أما تحليل الخطاب، فيعرفه بقوله: "تُطلق هذه التسمية على فرع من علم اللغة، مهمته تعيين القواعد التي ترعى إنتاج سلسلة الجمل المبنية. وهو يُولي اليوم عنايته لدراسة علاقة المتكلم بإنتاج الخطاب (النطق)، وعلاقة الخطاب بالجماعة التي يتوجَّه إليها (اللسانية الاجتماعية). ولكن هذا التعريف لا يعكس حقيقة الدراسات التي تجري تحت اسم تحليل الخطاب، ولا يبين الصعوبة التي يجدها الدارس في التمييز بين المقاربات المختلفة للخطاب؛ فهناك المقاربة التي تستعير مناهج اللسانية وتتناول مادة الخطاب، وهناك المقاربات التي تستعير مناهج علم الاجتماع أو علم النفس، وتتناول مضمون الخطاب وسياقاته، وهناك المقاربة المباشرة التي تربط بين النطق والوضع الاجتماعي، وتدرس أصناف الخطاب المستخدمة في قطاع اجتماعي محدد (مدرسة، مقهى، دكان، عيادة طبية)، أو تدرس حقول الخطاب (سياسي، علمي)، وهذه المقاربة المباشرة، هي المقصودة إجمالاً باسم تحليل الخطاب"[18].

وأما تحليل المضمون، فهو "أحد المستويين اللذين يتكون منهما النظام السيميائي عند يلمسليف، وهو يجيب عن السؤال "ماذا" الذي يقابل "لماذا". أما في

حالة السرد، فالمضمون هو الحكاية. يمكن أن نتناول مضمون النص بمصطلحات نوعية أو إحصائية، ويمكن البحث عن الأفكار الأساسية فيه أو عن صورة الكاتب التي تقدمها بنية النص. وفي كل هذه الحالات، يتطلع الباحث إلى خلق نظام لما يُسمى "القراءة بين السطور"، ويسعى إلى وضع القواعد التي تكشف أفكار النص، من دون التوقف، شكل التعبير عنها. هناك طريقتان رئيستان لكشف المعنى الضمني القائم وراء المعنى الظاهر: الأولى تقوم على استخدام الإطار الأوسع للنص (ظروف الإنتاج، والغاية)، والثانية تولي اهتمامها لمعطيات النص باعتبارها مستقلة عن رقابة الكاتب"[19]؛ أي عن تدخله في توجيه التحليل، أو عن كشف معنى من المعاني الغامضة فيه.

وإذا كان التحليل يتناول النص من حيث الأجزاء، ويكشف العلاقة التي تقوم بينها، وبعدئذ، يتناول العلاقة داخل كل جزء منها، فإن التراث النقدي بقي يجاور البنى الصغرى للنص. وإذا فهمنا أن النصَّ يمكن أن يكون جملةً واحدة، ويمكن أن يمتد إلى كتاب، فإن أطروحات عبد القاهر الجرجاني، على سبيل المثال، كانت تحليلاً للبنية الجزئية/ البيت ونحوه، ولم تكن تمتد إلى البنى التي تتشكل في وحدات لغوية أو مضمونية، مجموعها يعني النص في بنيته الكبرى التي أومأ إليها، على مستوى الألفاظ وأبعادها الجمالية، في التركيب والتأليف، وأومأ إليها على مستوى التحليل المضموني في "معنى المعنى"، و"الأثر"؛ فقوة تجاور الألفاظ، تفضي إلى "أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه ههنا في حالِ ما يضع بيساره هناك"[20]، وما ذلك إلا بفعل الإمكانات النحوية التي تنتظمها.

- 2 -

التأويل

التأويل في اللغة، يتخذ عدة معان؛ فقد قيل: "أوَّل إليه الشيء: رجعه، وألتُ عن الشيء: ارتددت"[21]، ومما يُشتق منه "الإيَّل" و"الأيَّل"، ويقول الفارسي: "سُمِّي بذلك لمآله إلى الجبل يتحصَّن فيه"[22]، و"الآل" ما تراه في أول النهار وآخره، كأنه يرفع الشخوص، وليس هو السراب"[23]، والتأويل "عبارة الرؤيا"[24]. ويرى ابن الأثير أن المراد بالتأويل: "نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه ما تُرك ظاهر اللفظ"[25]. ويقول ابو منصور: "يُقال ألتُ الشيء أؤوله، إذا جمعته وأصلحته، فكان التأويلُ جمعَ معاني ألفاظٍ أشكَلت بلفظ واضحٍ لا إشكال فيه"[26]، وفي "الأساس": تأمَّلته، فتأوَّلتُ فيه الخير؛ أي توسَّعته وتحريته"[27].

وسأحاول، الآن، بناء تعريف للتأويل اعتمادًا على المعاني السابقة التي توصلنا إلى النتيجة الآتية: إن معنى النص متحصِّن يستعصي على الإدراك، والتلقي بهذه الصورة يجعل المعنى غير بيِّن، ومن هنا، يأتي التأويل، حيث ينقل المؤول المعنى للمتلقي مزيلاً عنها ما أشكل، متوسِّعًا في تناوله حتى يبلغ تلك الغاية. هذا العمل، معرَّضٌ للابتعاد عن قصدية القائل، ومعرَّض للتعدد من ناقد إلى آخر، وبالتالي، يقترب العمل من التعبير عن الرؤيا التي يستحيل أن نزعم بأن ما يقوله ناقد ما هو فعلاً ما قصده القائل، ولكن ترجيح قول على قول، يتم على أساس الرجوع للأصل/ للنص؛ من أجل معرفة مدى سلامة ما بُني عليه حقًا.

نلاحظ أن "التأويل" يقصد الوصول إلى المعنى المطروح في النص للمستقبِل؛ لأن تأويل "الرؤيا" يؤسس له، ويُخرجه من الباطن إلى الظاهر البيِّن. وفيه ترجيح لواحد من الاحتمالات على غيره بناءً على الدراية بالاستدلال والتمكُّن من ضبط الظواهر اللفظية والفكرية فيه، ولكن دون اللجوء إلى القطع بتفرد احتمال معيَّن؛ فهذه الا-تمالات لا تنتقص من قدر النص بل تثريه كلما ازدادت، وعندئذ، يغدو المحك الرئيس هو النص.

ويحدد مجدي وهبة معنى "التأويل" Hermeneutics من حيث كونه علمًا في ثلاث نقاط، **الأولى**: دراسة المبادئ المنهجية في تأويل النصوص وخاصة الدينية منها. **الثانية**: تأويل نص ما، وخاصة الديني منه، وحل رموزه، وكشف مغزاه. **الثالثة**: تأويل رموز لغة ما، بوصفها ترمز إلى عناصر ثقافية معينة[28]. أما **ميجان الرويلي**، وسعد البازعي، فيجعلان "التأويل" في أدق معانيه "هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل، وإعادة صياغة المفردات والتراكيب، ومن خلال التعليق على النص. مثل هذا التأويل، يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها"[29]، أما في أوسع معانيه، فالتأويل "هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم، ينطوي التأويل على "شرح" خصائص العمل وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيره"[30]. ولفصل "التأويل" عن "الهيرمنيوطيقا"، يذهب الناقدان إلى أن مصطلح "الهيرمنيوطيقا" باختصار، هو "نظرية التأويل وممارسته، ولذلك، لا حدود تؤطِّر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره. كما لا تقتصر ممارسة الهيرمنيوطيقا على التأويل الأدبي، ولا توجد مدرسة هيرمنيوطيقية معينة، ولا يوجد من يمكن أن

يُطلق عليه صفة الهيرمنيوطيقية، ولا هي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة أو نظرية منظمة"[31].

يدرك القارئ أن "التأويل" في النقد الحديث بات يقترب من التحليل، وأن الخصائص التي كانت تميزه في السابق أصبحت مائعة، وهذا يظهر منذ القرن التاسع عشر في نقد فريدريك شلايرماخر F. Schleimacher الذي جعل "الهيرمنيوطيقا" تعني بصفة عامة "نظرية التأويل" حيث إنها "تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية. وأصبح البحث عن نظرية تعنى بتأسيس المعنى وإدراكه ضرورة ملحة حَدَت (..) إلى الشروع في تأسيس نظرية فن أو صنعة إدراك النصوص عمومًا"[32]. ويبدو الأمر أكثر تشابكًا مع التحليل فيما توصل إليه ديلثاي Diltheiy في أثناء شرحه لنظرية "الحلقة الهيرمنيوطيقية"، التي تقول: "كي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية، لا بد من أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حسٌ مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه. هذه الدائرية في الإجراء التأويلي، تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن أية جملة وبين معنى الجملة الكلي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل"[33]. ولعل هذا التشابك ما يجعل السؤال الصعب، الآن، مشروعًا: هل التأويل صار في النقد الحديث هو التحليل؟

الموافقة المتسرعة على ما جاء في هذا السؤال، تعني إغفال الطروحات النقدية التي جاءت بعد شلايرماخر، ودلثاي؛ فنحن نجد إميليو بتي Emilio Betti، يُصر على فهم مادة التأويل بحسب منطلقها الذاتي، وليس بحسب ما

نفرضه عليها أو نأتي به إليها، وعلى أن هذه الغيرية هي سبب التأويل ووازعها، وهي من ثم، الضرورة التي تستدعي الموضوعية وتجعل الموضوعية قابلة للاحتمال والإمكانية، وأن المعنى التاريخي قابل للتحديد بينما الأهمية تتغير باستمرار[34]. ويحاول إرك دونالد هيرش Eric Donald Hirsch أن يعود بالنص المؤول إلى الأصل، فيرى أن النص ما عناه المؤلف، وأن هذا المعنى هو معنى لفظي قصد إليه، ولذلك هو بالنهاية، معنى قابل للتحديد من حيث المبدأ، ويبقى ثابتًا عبر الزمان، يستطيع استعادته وإنتاجه كل قارئ كفء، وأن القصد اللفظي خرج للوجود من خلال التعبير اعتمادًا على إمكانات اللغة واحتمالاتها وأعرافها وتقاليدها، ولذلك فهو معنى مشترك بين القراء الذين يمتلكون القدرة على معرفة الأعراف والتقاليد نفسها وتطبيقها في ممارساتهم التأويلية[35].

التركيز على مشروعية الاحتمالات، وعلى العودة إلى النص حيث القصدية بوصفها المحك الرئيس في نجاح عملية التأويل، هما في الحقيقة، يشيران إلى أن "التحليل" ليس "التأويل"، وأن الخروج من الإشكالية سيتجه إلى أصل معنى كلمة "التأويل"، ثم البناء عليه. ولعل هذا ما سيتجلى في نقد أمبرتو إيكو Umberto Eco الذي سأخصص له مساحة ضرورية، قبل الانتقال إلى "التفسير".

العودة إلى الأصل، تعني الاتكاء على معنى "التأويل" المُعبَّر عنه بالإنجليزية Hermeneutics اليونانية الأصل Hermeneus (هرمس)، وفي الأسطورة اليونانية كان هرمس رسول الآلهة، يتميز بسرعته ورشاقته، وكان عمله هو أن ينقل إلى الناس في الأرض رسائل وأسرار آلهة أوليمبوس Olympus. كان هرمس قادرًا بنعله ذي الأجنحة على تجسير الفجوة بين الإلهي والعالم البشري، ويصوغ بكلمات مفهومة ذلك الغموض القابع وراء القدرة البشرية على التعبير[36].

ويُضيف إيكو إلى ملامحه: "كان هرمس كائنًا متقلبًا وغامضًا؛ فقد كان أبًا لكل الفنون، وربًا لكل اللصوص، في الوقت ذاته، وكان شيخًا وشابًا، في الوقت ذاته"[37]. إن الفكر الهرمسي عند إيكو "يحوِّل مسرح العالم كله إلى ظاهرة لسانية، ويحرم اللسان، في الآن نفسه، من أية سلطة بلاغية. وتقول النصوص المؤسسة للمتن الهرمسي Corpus Hermeticum التي رأت النور في حوض البحر الأبيض المتوسط في القرن الثاني، إن هرمس المثلث بالحكمة Trismegiste سيتلقى نبوءته عبر رؤية أو حلم وسيتبدى له النوس Nous. والنوس عند أفلاطون هو الملَكة المولِّدة للأفكار، وهي عند أرسطو العقل الذي يمكِّننا من التعرف على الجواهر"[38]، وهكذا، امتد معنى النوس إلى مَلَكة الحدس الصوفي، والإشراق اللاعقلاني، وملكة الرؤية المباشرة العفوية"[39]، وليس من العسير العثور في النقد ما بعد الحداثي على مفاهيم كثيرة تحيل على فكرة الانزياح الدائم للدلالة؛ فالفكرة التي عبَّر عنها بول فاليري Paul Valery القائلة بـ"ألا وجود لمعنى حقيقي للنص" هي فكرة هرمسية[40].

ويفترض الفكر الهرمسي أن اللغة "بقدر ما تكون غامضة ومتعددة، بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات"[41]، وهذا ما يجعل التأويل غير محدود، وبالتالي، فإن "محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة، سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها"[42]؛ لأن التأويل الوحيد الصحيح، كما قرر مسبقًا، هو ذاك الذي يروم الإمساك بالمقاصد الأصلية للمؤلف[43]، وبما أن كل كلمة هي في الأصل إيحاء أو مجاز، فإنها تقول شيئًا آخر غير ما يبدو في الظاهر[44]، وهذا ما يجعل المؤول يرى النص الذي يشتغل عليه منتميًا إلى الباطن، وعلى عاتقه ألقيت مهمة الكشف عن المعنى.

وتُظهر "المقاربة الهرمسية للنصوص" القديمة وكثيرٌ من المقاربات المعاصرة، سلسلةً من الأفكار المتشابهة، يُجملها إيكو في النقاط الآتية[45]، الأولى: إن النصَّ كونٌ مفتوح Open-End بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية. الثانية: إن اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق؛ فمهمة اللغة، على العكس من ذلك، لا تتجاوز حدود إمكانية الحديث عن تطابق للمتناقضات. الثالثة: إن اللغة تعكس عدم تلاؤم الفكر؛ فوجودنا في الكون عاجز عن الكشف عن دلالة متعالية. الرابعة: إن كل نص يدعي إثبات شيء ما، هو كَوْنٌ مجهَض؛ أي نتاج كائن يشكو من اختلال ذهني، وهو يريد أن يقول: "كذا" و"كذا"، فإنه ينتج سلسلة لا متناهية من الإحالات مثل: "هذا" و"ليس هذا". الخامسة: إن الغنوصية النصية المعاصرة، أو التعبير الثقافي عن الحالة النفسية التي تبتغي الكشف عن الحقيقة النهائية، متسامحة جدًّا؛ فبإمكان أيٍّ كان أن يكون كائنًا كليًّا، شريطة أن تكون لديه الرغبة في أن يحل قصدية القارئ محل قصدية الكاتب التي تستعصي على الضبط، لحظتها سيصل إلى الحقيقة، حقيقة أن الكاتب لا يعرف ما يقول؛ فاللغة هي التي تتحدث نيابة عنه.

إن رفض إيكو لأن تكون هناك قراءة جدِّية للنص، تزعم أنها أمسكت بالمعنى، يعني أن تأويل النص مهما بلغت دقته، أو كشفه عن المعنى سيبقى عصيًّا على الوصول إلى القصدية الحقيقية للمؤلف، أو المعنى الذي أراده المؤلف، على الرغم من أن ما يقصده المؤلف سيبقى غامضًا عنده أيضًا. وكذلك، حين نُحل كلمة "النص" مكان "المؤلف"؛ لأن القصدية، حقيقة، تكمن في "إنتاج قارئ نموذجي، قادر على الإتيان بتخمينات تخص هذا القارئ"[46]، وقيمة مبادرة هذا القارئ "تكمن في تصور كاتب نموذجي لا يشبه في شيء الكاتبَ

المحسوس، بل يتطابق مع إستراتيجية النص"[47]. أما الرقيب على صحة مسيرة القارئ، فتقتضي الخضوع لسلطة النص من حيث كونه كلاً منسجمًا؛ فكلُّ تأويل يُنتجه القارئ "يُعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزءٌ آخر من النص نفسه، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له"[48]؛ لأنه يخلُّ بالبنية الكلية للنص.

ولعل سوء التأويل، يجعل النص معرضًا للانهيار، فيقول إكو: "من أجل إنقاذ النص؛ أي نقله من وضع الحاضن لدلالة ما، والعودة به إلى طابعه اللامتناهي، على القاىٔ أن يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية؛ فعوض أن تقول الكلمات، فإنها تخفي ما تقول. إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شيء باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه؛ ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة. إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك"[49]، حتى ليصل إلى القول جازمًا: "إن الأغبياء؛ أي الخاسرين، هم الذين يُنهون السيرورة قائلين: "لقد فهمنا". إن القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سر النص يكمن في عدمه"[50]؛ لأن هذا القول، سيؤدي إلى نتيجة حتمية مفادها: لا يوجد فهم نهائي للنص.

إن "التأويل" يعني أن يبقى النص متحصِّنا مهما حاولنا استفزازه لينكشف لنا معناه القصدي، أو لينكشف لنا سره. وهذا التحصن يفرز تأويلات غير متناهية؛ فلا سبيل إلى القبض على المعنى بالفعل، وكل ما يقوم به المرء في سبيل ذلك، ليس سوى محاولة للإمساك بما يشبه السراب، أو محاولة للتعبير عن رؤيا، وفي الأحوال كلها، لا يمكننا الجزم بأن ما عبرنا عنه هو "القصدية"؛ لأن هذه القصدية ستبقى "هرمسية" أو متصلة بالغيب حيث نعجز نحن عن الوصول إليه مهما بلغت درجة تحرينا وتوسعنا في التأويل، أما مدى توفيق قراءتنا في الوصول

إليها فتفرضها سلطة النص وحده التي تولّد قارئا نموذجيًّا. إنني، الآن، أعيدُ شيئًا غير يسير مما طرحته في معنى "التأويل"، وفي أصل الكلمة الإغريقي، ما يؤكد أن اللجوء إلى معنى الكلمة، وما اشتُق منها، يمكن أن يُضيء المصطلحات الشائكة أو المختلف فيها. وقد قال إيكو نفسه: "عادة ما تشكل العودة إلى المعنى العادي الذي تقدمه القواميس لهذه الكلمات طريقة أخرى لإدراك معاني المفاهيم الفلسفية"[51]، في سياق حديثه عن المرادفات للتعبير "لاعقلاني" من **أفلاطون** إلى **أرسطو** وكل من يدور في فلكهما، وسبقه القول: الفكر الذي نُطلق عليه "ما بعد الحداثة، سيبدو في مجمله وكأنه فكر ينتمي إلى الماضي البعيد"[52].

- 3 -

التفسير

هناك من القدامى مَن رأى أن التأويل والمعنى والتفسير واحد[53]، وهناك مَن فرَّق بينهما على أساس أن التأويل هو "صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقًا" بالنص، وأن التفسير يأتي بالمعنى البسيط القريب إلى الذهن من خلال "الكشف والإظهار"[54].

وبالرجوع إلى معنى "الفَسْر"، و"التفسير"، نجدهما بمعنى "البيان"[55]، و"كشف المُغطَّى"[56]، أو "كشف المراد عن اللفظ والمُشكل"[57]. إن كشف المراد عن اللفظ، يعني أننا حصلنا على المعنى المباشر له، وبالتالي، فإن التأويل يعني أننا حصلنا على المعنى الباطن للفظ. ولا ريب في أن الحصول على المعنى المباشر مرحلة تسبق الحصول على المعنى الباطن، ما يفضي إلى القول: إن التفسير بمنزلة إنتاج

آخر للنص، وقد يستعين في أثناء هذا الإنتاج بسرد الحوادث التاريخية أو الاجتماعية التي تحيط بالنص، فتضيء المعنى.

ويُلخص سعيد علوش معنى "التفسير" بوصفها كلمة عامة في النقاط الآتية[58]، الأولى: محاولة لإدراك الشيء بتفكيك جزئياته، والتعرف إلى مكوناته. الثانية: تخلُّص من الفهم المسبق، واستعانة به لإدراك الجديد. الثالثة: تبسيط لمعطيات العمل. أما بوصفها مصطلحًا يتعلق بالنص، فيتناوله في النقاط الآتية[59]، الأولى: يُدرك التفسير كبنية، تحتوي وتتجاوز البنية المدروسة. والثانية: اتجاه في تفكيك العمل الأدبي، واستبعاد كل ما هو خارج النص ذاته من مؤثرات خارجية، واعتبارات تمتُّ إلى المؤلف. والثالثة: فحص أجزاء العمل الأدبي؛ لمعرفة العلاقة التي تربط بينها، والحكم عليها، استنادًا إلى المعايير الآتية: الاكتفاء الذاتي من الوجهة الدلالية، ووحدة النص الأدبي، والتكامل العضوي للأجزاء.

ينبغي ألا يجذب هذا التعريف انتباهنا إلى أن "التفسير" و"التحليل" هما شيء واحد، مرة أخرى، وذلك من زاوية النظر إلى "البنية" تحديدًا؛ فالمفسِّر يتعامل مع النص بوصفه بُنى جزئية، يُفضي بعضها إلى بعض بحيث تشكل في مجموعها بنية كلية. إننا في التحليل نجزئ النص إلى وحدات، ثم ندرس البنى الجزئية فيها، فتتشكَّل بُنى صغيرة داخل الوحدات، ثم البنية الكبرى من الوحدات نفسها. وإننا في التفسير نُدرك البنية الكبرى من خلال الجزئيات التي جرى تفسيرها، وأحالت كل واحدة إلى أخرى، أو تجاورت معها، أو نمَّتها.. من المؤكد أن المحلل في الوحدات قد يمارس التفسير، ولكن المحلل يبقى ينظر إلى البنية من زاوية مختلفة. أما التفسير، من حيث الهدف، فلا يسعى من خلال اقتصار حركة المفسر

داخل النص إلى الكشف عن البنية الكبرى، وإن كان يجلّيها، بل يسعى إلى تقريب المعنى للقارئ، فيجعل النص بسيطًا له، ولهذا، فإن المفسر يجاور البنى الجزئية فيه وحدها، ولا يخرج إلى الاستفاضة أو التوسع إلا من أجل خدمة التفسير، ومع ذلك، فإن هذا الأمر يبقى غير مطرد؛ فالأصل في التفسير هو البقاء في دائرة النص وحده.

- 4 -

الشرح

يتقصد "الشرح" تناول البنى الصغرى؛ فعلى صعيد الأشياء، يأخذ في "لسان العرب" معنى "التشريح"، وهو "قَطْعُ اللحم عن العضو قطعًا، وقيل: قطْع اللحم على العظم قطعًا، والقطعة منه شَرْحة وشريحة"[(60)]، أما على صعيد اللغة، فإن "الشرح" هو "الكشف"، يُقال: "شرحَ فلانٌ أمره؛ أي أوضحه، وشرَح مسألة مشكلة: بيَّنها"[(61)]، وأما على الصعيد النفسي، فيُقال: "شرحَ الله صدره لقبول الخير، يشرحه شرحًا فانشرح: وسَّعه لقبول الحق فاتَّسع"[(62)].

صياغة ما سبق في تعريف "شرح" النص، تجعل هدف الشارح منصبة على تلك البُنى الصغرى في النص، بصرف النظر عن بنية كبرى لها، فما يعنيه بالدرجة الأولى أن يجعل المعنى القريب متاحًا للقارئ؛ فلا يجد كلمة صعبة، أو صورة مجازية مستعصية.. فيجعل المتلقي منشرح الصدر له. لا يسعى الشارح إلى الخروج عن النص إلا في حدود الترجمة لحياة الشاعر بإيجاز، وإعطاء لمحة عن المناسبة. ولا يسعى إلى التعمق في البحث عن المعنى، أو ربط النص بنصوص أخرى، وعادة ما تكون الغاية من الشرح خدمة المتعلمين.

- 5 -

القراءة

مما جاء في "لسان العرب" عن معنى "القراءة" قول ابن الأثير: "الأصل في هذه اللفظة: الجمع، وكل شيء جمعته فقد قرأته"[(63)]؛ فالقراءة "تجمع"، بينما التحليل "يفتت": هل نحن أمام مصطلحات متضاربة؟ في الحقيقة، لا؛ لأن القراءة مرحلة متقدمة على التحليل، ذلك أن التحليل يُعطي السلطة للنص، بينما القراءة، تُعطي السلطة للقارئ، ولا يمكن أن تُؤتى سلطة القارئ ثمرتها إلاَّ إذا تجاوزت التحليل، واتجهت لمرحلة أعلى هي القراءة. القارئ، في سلطته، يقوم بإنتاج نص آخر ليس يقل أهمية عن النص الأصل، على الرغم من علو نسبة الفكر والمعرفة، وبألفاظ أخرى: القراءة "جمع"، كما كان النص الأصل جمعًا. ولو استمررنا في تتبع معنى "القراءة" في "لسان العرب"، لوجدنا أن معنى "القراءة" يسير في هذا الاتجاه، أيضًا، حيث يُقال: "أقرأتُ في الشعر، وهذا الشعرُ على قَرْء هذا الشعر؛ أي على طريقته ومثاله"[(64)]، بمعنى أن الناقد يسير على مثال الشاعر في نقطة "الإبداع" وحدها، وفي نقطة أخرى، في غاية الأهمية، وهي "الإبلاغ"، فمما يُشتق من كلمة "قرأ": "قرأ عليه السلام يقرؤه عليه، وأقرأه إياه: أبلغه"[(65)]؛ فالقراءة، كالشعر، لا يمكن أن يحتجزها الناقد في درج مكتبه، بل إن قيمتها تتعاظم في ذيوعها. وهذا لا يعني أن "القراءة" في النقد الحديث، باقترابها من "التحليل"، يعني أنها فتَّت النص فأبقته كذلك، إنها تلجأ إلى التحليل بوصفه آلية من آليات القراءة، وليس المهيمن عليها، والأمر نفسه يُقال عن التأويل الذي يختلط كثيرًا بالقراءة، وهو ما نجده عند سعيد علوش في تعريفه للقراءة: "هي فك كود الخبر

المكتوب، وتأويل نص أدبي ما"[66]، ويضيف إلى ما سبق تعريفًا لما يُسمى "القراءة الجمعية"، وهي "تأويلات متعددة لنص، عبر مستويات مجازية غالبًا"[67].

إن الاتجاه الجارف إلى التعامل مع النص بوصفه بنية لغوية، أو بتعبير آخر: كلمات مكتوبة متناسجة، حوَّلت المتلقي بمعناه الفضفاض إلى قارئ، وفي ذلك تقول جوليا كرستيفا Julia Kristeva في معنى النص: "نُعرِّف النص بأنه جهاز لساني، يعيد توزيع نظام اللغة"[68]، وإن خِلقة النص هي "الظاهرة الكلمية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس"[69]. وهو، كما يقول رولان بارت Roland Parths: "مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب)، ربما لأن مجرد رسم الحروف، ولو أنه يبقى تخطيطًا، فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج"[70]. وهكذا، فإن التخلص مما حول النص، جعل القارئ في مواجهة مباشرة معه، وهذه المواجهة تتأسس على القراءة، التي تحمل في أبسط معانيها: تحويل الرموز إلى محتوى قابل للإمساك بشيء من خيوط المعنى.

إن السلطة التي أعطيت للقارئ، بصفة عامة، جعلت القراءات للنص الواحد متعددة، كلما انتقل إلى قرَّاء آخرين. لقد بقي النص بنية لغوية متشابكة، ولكن المعوَّل عليه، هو القدرة الخلاقة على فضح أسرار النص الداخلية، والقدرة على شبك النص بالنص الغائب، أو استدعاء المتصوَّر الذهني المتمثل بمرجعيات النص في أثناء القراءة.

بهذا الفعل، يمارس القارئ إنتاج نص على نص؛ أي أن القارئ بات شريكًا حقيقيًّا للشاعر أو الكاتب في عملية الإبداع. وكلما اتسعت ثقافة القارئ، وموهبته الذاتية في التعامل مع النص، تحققت تلك الشراكة بمستوى أقوى. ولا يخفى أن سلطة القارئ ليست بريئة، بمعنى أنها تقرأ النص محكومة

بمنطلقات مختلفة؛ فقد تكون بنيوية، أو سوسيولوجية، أو غيرهما، ولكنها على الرغم من ذلك، لا تُلغي تلك الشراكة بل تقويها.

إن سُلطة القارئ، لا يُمكن أن تُحيلنا إلى القول: إن "القراءة" تُطابق "النص"، بل إنها ليست تقل أهمية عنها؛ فالقراءة تتشكل من قراءات سابقة، كما تشكل النص من نصوص سابقة، والقراءة تُبنى على النص لتتحرك هي، كما تُحرك النص هي أيضًا. وربما كان هذا ما قصده **فولفغانغ إيزر** Wolfgang Iser بقوله: "عندما يمر القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص، ويربط الآراء المختلفة بعضها ببعض، فإنه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك"[71]، وليس من طبيعة القراءة أن تتحرك نحو الآخرين بهدف الإبلاغ أو التلقي إلا في حال كونها جمعًا، كما هو حال النص.

تتباين أنماط القراء، وتختلف من ناقد إلى آخر؛ بناءً على خبرة القارئ، وخلفياته الفكرية، حتى ذهب الناقد البنيوي **تزفيتان تودوروف** Tzvetan Todorov إلى القول: "إن القارئ الفردي يقرأ النص نفسه بعدة طرق في آن واحد، أو تباعًا، بعيدًا عن الشك في التباينات النظرية التي يورد أمثلة لها"[72]، فيميِّز بين ثلاثة أنماط من القراءات: الإسقاطية Projective، والتعليقية Commentary، والشعرية Poetics. ويُلاحظ **فاضل ثامر** أن تودوروف، ينحاز إلى "الشعرية"؛ لكونها تنسجم ومنهجه في البنيوية الشعرية أو الإنشائية[73]، وربما جاءت ملاحظته من خلال تقييم تودوروف لهذه القراءات؛ فالإسقاطية تنكر استقلالية النص وخصوصيته، والتعليقية تميل إلى الأخذ بظاهر معنى النص، و"التذرية" أو الفصل إلى ذرات، وبالتالي، فإن القراءة تجد في الشعرية مفهومها وأداتها، فتتناول النص من خلال شفرته بناءً على معطيات السياق، وتتجه إلى

كشف المعنى الباطن[74]. وعلى هذا الأساس، يميِّز إيزر بين نمطين تقليديين من القراء[75]، **الأول: الحقيقي**: يُستحضر هذا القارئ من خلال الطريقة التي يتلقى بها جمهورٌ معين من القراء العمل الأدبي عبر حقب تاريخية مختلفة. وتعتمد إعادة تركيب القارئ الحقيقي على بقاء وثائق تلك الحقب، والمشكل، هنا، قائم فيما إذا كانت إعادة التركيب هذه تتطابق مع القارئ الحقيقي لذلك الزمن، أو أنها تمثل فقط الدور الذي يريد المؤلف من القارئ أن يقوم به. **الثاني: القارئ المثالي**: يمثل استحالة بنائية من زاوية التواصل الأدبي؛ إذ ينبغي أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف. ومع ذلك، فإن المؤلفين عمومًا يجيدون تنظيم السنن السائدة في نصوصهم، وبالتالي، ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمَّنة في هذه العملية، وإذا كان ذلك ممكنًا، فسيكون التواصل زائدًا تمامًا؛ لأن المرء لا يُبلِّغ إلا ذلك الشيء الذي لم يسبق أن تقاسمه المُرسِل والمتلقي، ولهذا، كثيرًا ما تنسف التصريحات التي أدلى بها الكُتاب حول أعمالهم الخاصة، الفكرة القائلة بأن المؤلف ذاته قد يكون هو القارئ المثالي لنفسه، إضافة إلى أن هذا الفعل يؤدي إلى تحقيق المعنى الكامن للنص، وستكون النتيجة هي الاستهلاك التام له، وهو ما سيكون بالذات تدميرًا للأدب.

وفي محاولته للإفلات من الأصناف التقليدية من القرّاء، يعرض إيزر أنماطًا أخرى لها وجود فعلي، طرحها آخرون[76]، **الأول: القارئ الأعلى** Super Reader: يمثل هذا القارئ لميشال ريفاتير Michael Raffaterre، مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائمًا عند النقط المحورية في النص، فيؤسسون واقعًا أسلوبيًا من خلال ردود أفعالهم المشتركة. ولأن "القارئ الأعلى" مصطلح جمعي لقراء متباينين، فإنه يأخذ بعين الاعتبار وصفًا يمكن التأكد منه تجريبيًا، وصفًا

لذلك الكامن الدلالي والتداولي الموجود في إرسالية النص. الثاني: القارئ المُخبَر Informed Reader: يوجه ستانلي فيش Stanley Fish، اهتمام القارئ إلى وصف معالجة النص، وصرف النظر عن الاهتمام بالمتوسط الإحصائي، ولهذه الغاية يجب أن يستوفي القارئ بعض الشروط: الكفاءة باللغة التي بُني عليها النص، والتمكن من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، والكفاءة الأدبية. ويسمي فيش هذا القارئ بـ"الهجين"؛ أي أنه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مُخبَرًا. وقد طوَّر فيش مفهومه للقارئ المخبَر بالإحالة الدقيقة إلى النحو التوليدي التحويلي. الثالث: القارئ المقصود Intended Reader: يشرع فيه إروين وولف Erwin Wolff، بإعادة بناء فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف، وصورة القارئ المقصود هذه، يمكن أن تتخذ أشكالاً مختلفة حسب النص المتناول: قد تكون هي القارئ المؤمثل، أو قد تُعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين، ومن خلال فردنة الجمهور، ومناجاة القارئ، وتعيين المواقف أو المقاصد الديداكتيكية أو مطالبة المتلقي بالإرجاء الإرادي للشك. وهكذا، فالقارئ المقصود باعتباره قاطنًا تخييليًّا في النص، لا يمكن أن يُجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضًا رغبة المؤلف سواءً في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، أحيانًا يصفها فقط وأحيانًا يعمل وفقها.

ويرى إيزر أن القاسم المشترك بين المفاهيم الثلاثة السابقة: أنها تعد نفسها وسيلةً لتجاوز النقائص الآتية في: اللسانيات البنائية، والنحو التوليدي التحويلي، وسوسيولوجيا الأدب. إن المفاهيم المختلفة للقراء الحقيقيين والافتراضيين تترتب عليها قيود تقوِّض حتمًا قابلية التطبيق العامة للنظريات

التي ترتبط بها، وإذا حاولنا فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلّم بحضور القارئ دون أن نحدد، مسبقًا بأي حال من الأحوال، طبيعة أو وضعيته التاريخية، ويمكن تسميته، نظرًا لعدم وجود مصطلح أحسن بـ"القارئ الضمني"[77]. ويحدد إيزر معنى هذا القارئ بقوله: "إنه مجسِّد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي؛ لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته. وبالتالي، فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتًا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"[78]. ويجعل إيزر "التوتر" هو الشرط المسبق للمعالجة، وكذا للفهم الذي يتبَعها، فيقول: "إن مفهوم القارئ الضمني بوصفه تعبيرًا عن الدور الذي يقدمه النص، ليس بأي حال من الأحوال تجريدًا مستمدًّا من قارئ حقيقي، بل إنه القوة الشارطة الكامنة وراء نوع خاص من التوتر الذي ينتجه القارئ الحقيقي عندما يقبل الدور"[79]. ولتأييد ما يذهب إليه، يستعين بقول واين بوث Wayne Both في كتابه "بلاغة الخيال" The Rhetoric Fiction: "بيني أنا نفسي كقارئ وبين الذات المختلفة جدًّا في غالب الأحيان، تلك الذات التي تذهب لأداء الفاتورات وإصلاح الحنفيات الراشحة والتي تفشل في السخاء والحكمة. إنني، فقط عندما أقرأ، أصبح تلك الذات التي يجب أن تنطبق معتقداتها على معتقدات المؤلف. وبغض النظر عن معتقداتي وممارساتي، يجب عليَّ أن أخضع ذهني وقلبي للكتاب، إنْ أنا أردت الاستمتاع الكامل به. وباختصار: يخلق المؤلف صورة لنفسه، وصورة أخرى لقرائه: إنه يصنع قارئه، كما يصنع ذاته الثانية، والقراءة الأكثر نجاحًا هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين؛ أي المؤلف والقارئ أن يتوصّلا إلى الاتفاق التام"[80]. ويضيف إيزر، مؤكدًا شرط

"التوتر" وفي الوقت نفسه، مجيبًا عن التساؤل الجوهري: هل حقيقة يمكن أن ينجح مثل هذا الاتفاق، فيقول: "ومع ذلك، فإن الاقتراح القاضي بأن هناك ذاتين، يمكن بالتأكيد الاعتماد عليه؛ لأن هاتين الذاتين هما الدور الذي يقدمه النص والاستعداد الخاص للقارئ الحقيقي. وبما أنه لا يمكن لإحداهما أن تسيطر على الأخرى، فإنه ينشأ بينهما التوتر الذي سبق أن وصفناه. وعلى العموم، فإن الدور الذي سيقترحه النص سيكون هو الأقوى، لكن ميل القارئ الخاص لن يختفي تمامًا، بل سيميل إلى تشكيل الخلفية والإطار المرجعي لفعل الاستيعاب والفهم. وإذا كان عليه أن يختفي تمامًا، فينبغي علينا فقط أن ننسى كل التجارب التي نأخذها بعين الاعتبار باستمرار عندما نقرأ؛ أي تلك التجارب المسؤولة عن الأشكال المختلفة والعديدة التي ينجز بها الناسُ دور القارئ الذي يبرزه النص. وحتى لو فقدنا الوعي بهذه التجارب في أثناء قراءتنا، فإننا مع ذلك، سنكون موجَّهين بواسطتها بطريقة غير واعية. وعند نهاية قراءتنا، فإننا نحتاج عن وعي إلى إدماج التجربة الجديدة في مخزون معرفتنا الخاص"[81].

كان التركيز على "التوتر" في معنى "القارئ الضمني"، يهدف إلى تجسير المسافة بين المؤلف والقارئ، وإيجاد صيغة جاذبة بينهما؛ لأن الإبداع لا ينشأ من الامتلاء والطمأنينة، بل يحتاج دائمًا إلى الطاقة التي تحركه. وما ينشأ ثمرة لهذا "التوتر" لا يمكن أن يعيش مختبئًا أو مكتومًا، أو جامدًا، بل يحاول أن يتحرك ويتلمس طريقه الرحبة نحو الحياة القوية؛ لأنه جاء جمعًا أو مكتملاً حتى يكون جديرًا بهذه الحياة: لقد حل القارئ في بنية النص، وحل مكان القارئ الحقيقي، وإن كان لا يطابقه؛ لأن موقعه "ضمني"، فباتت حياة النص وحياة القراءة هدفًا جوهريًا للقارئ الضمني.

إضاءات ختامية

وفي هذا الفصل، أيضًا، استطاعت اللغة المعجمية لكلمة "تحليل" أن تقودنا إلى سلسلة من الكلمات: التأويل، والتفسير، والشرح، والقراءة، فأوصلتنا إلى المعاني التي تفرق بين معنى كل كلمة عن الأخرى، وذلك على الرغم من التشابك الظاهر بينها.

والنتيجة المهمة التي توصل إليها هذا الفصل: أن التحليل يختلف معناه عن معاني الكلمات السابقة، وأن ما ذهب إليه أحد النقاد في جعل كلمة "تحليل" مرادفة لكلمة "تفسير" وكلمة "شرح" يحتاج إلى مراجعة، وتصويب، خاصة حين يكون التعريف جزءًا من معجم مختص في النقد الأدبي.

الهوامش

(1) انظر: فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس ـ تونس 1986، ص79.

(2) لسان العرب، مادة "حلل".

(3) المصدر السابق.

(4) المصدر السابق.

(5) انظر: المصدر السابق.

(6) إيجلتون، تيري: النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص27.

(7) لسان العرب، مادة "حلل".

(8) المصدر السابق.

(9) المصدر السابق.

(10) المصدر السابق.

(11) المصدر السابق.

(12) المصدر السابق.

(13) المصدر السابق.

(14) المصدر السابق.

(15) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص16.

(16) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبريس ـ الدار البيضاء 1985، ص75.

(17) معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، ط1، بيروت 2002، ص44.

(18) المصدر السابق، ص44 ـ 45.

(19) المصدر السابق، ص45.

(20) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984، ص93.

(21) لسان العرب، مادة أولْ.

(22) المصدر السابق.

(23) الصحاح في اللغة، مادة أولْ.

(24) لسان العرب، مادة أولْ.

(25) المصدر السابق.

(26) المصدر السابق.

(27) المصدر السابق.

(28) انظر: معجم مصطلحات الأدب، ص210.

(29) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2002، ص88.

(30) المصدر السابق نفسه.

(31) المصدر السابق نفسه.

(32) المصدر السابق، ص89.

(33) المصدر السابق نفسه.

(34) انظر: المصدر السابق، ص90.

(35) انظر: المصدر السابق نفسه.

(36) جاسبر، دايفيد: مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت 2007، ص21.

(37) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2000، ص28 ـ 29.

(38) المرجع السابق، ص34.

(39) انظر: المرجع السابق، ص34 ـ 35.

(40) انظر: المرجع السابق، ص37.

(41) المرجع السابق، ص33.

(42) المرجع السابق نفسه.

(43) انظر: المرجع السابق، ص23.

(44) انظر: المرجع السابق، ص30.

(45) انظر: المرجع السابق، ص42.

(46) المرجع السابق، ص46.

(47) المرجع السابق نفسه.

(48) المرجع السابق، ص79.

(49) المرجع السابق، ص43.

(50) المرجع السابق نفسه.

(51) المرجع السابق، ص24.

(52) المرجع السابق نفسه.

(53) انظر قول أبي العباس أحمد بن يحيى عن "التأويل": لسان العرب، مادة "أول"، وكذلك قول ابن الأعرابي عن "التفسير": المصدر السابق، مادة "فسر". وقول ثعلب عن "التفسير" أيضًا: القاموس المحيط، مادة "فسر".

(54) انظر: الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة 2004، ص46، ص57.

(55) لسان العرب، مادة "فسر".

(56) المصدر السابق.

(57) المصدر السابق

(58) انظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص162 ـ 163.

(59) انظر: المصدر السابق، ص163.

(60) لسان العرب، مادة "شرح".

(61) المصدر السابق.

(62) المصدر السابق

(63) لسان العرب، مادة "قرأ".

(64) المصدر السابق.

(65) المصدر السابق.

(66) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص175.

(67) المصدر السابق نفسه.

(68) عن: بارت، رولان: نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية 1998، ص33.

(69) المرجع السابق، ص37.

(70) المرجع السابق، ص26.

(71) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب، ترجمة: حميد لحمداني، والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د. ت، ص12.

(72) شعرية النثر: مختارات، ترجمة: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص204.

(73) انظر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، الفكر العربي المعاصر، ع48 ـ 49، بيروت، كانون الثاني ـ شباط 1988، 93.

(74) للتفاصيل: المرجع السابق، ص93 ـ 94.

(75) انظر: فعل القراءة، ص20 ـ 27.

(76) انظر: المرجع السابق، ص24 ـ 29.

(77) المرجع السابق، ص29 ـ 30.

(78) المرجع السابق، ص30.

(79) المرجع السابق، ص32 ـ 33.

(80) المرجع السابق، ص33.

(81) المرجع السابق، ص33 ـ 34.

المدخل الثالث

مناهج
تحليل النص الأدبي

إضاءات أولية

يحدد هذا المدخل معنى "المنهج"، ويفصله عن معاني تسميات أخرى تختلط به، أهمها: المذهب، والاتجاه، والتيار، من جهة أولى، ويفصله عن معنى النظرية من جهة أخرى. ويستعرض مناهج تحليل النصوص الأدبية المعاصرة الأكثر حضورًا، والتي بدأت تباشيرها في مطلع القرن العشرين، وربما يكون الشكلانيون الروس (1915 ـ 1930)، إضافة إلى جهود **فردناند دي سوسير** Ferdinand De Saussure في التحليل اللغوي للنص هما نقطة التحول. ويُظهر المدخلُ، أيضًا، الحاجة إلى منهج تكاملي في تحليل النصوص الأدبية.

ـ 1 ـ

معنى "المنهج":

يمكن القول: إننا بصدد إشكالية مصطلحية، ويكفي للبرهنة على ذلك، أن أحد النقاد يستخدم تسمياتٍ، منها: منهج، واتجاه، وتيار، ومدرسة، ومذهب، في كتاب مختص بمعنى واحد يُربك القارئ أيما إرباك[1]، في الوقت الذي ينبغي فيه الشروع بتحديد معاني المفردات الجوهرية التي يتعامل معها في مقدمة الكتاب. وعلى أية حال، فإن المحك الذي نعود إليه دائمًا، عند الاختلاف، هو المعنى الذي تمنحنا إياه اللغة نفسها.

المنهاج، في اللغة، كالمِنهج[2]، والمنهاج: الطريق الواضحة[3]، والنَّهج: الطريق المستقيمة[4]، ويُقال: "فلان يستنهج سبيلَ فلان؛ أي يسلكُ مسلكَه"[5]. وحتى يسلك مسلكه أو يُطبِّق، ينبغي أن يُسبق ذلك بالقواعد أو المبادئ الوثيقة الصلة بالنص حتى تمكِّن من الوصول إلى الغاية؛ فأي منهج يستنهجه شخص ما، ينبغي أن يحظى بقدر كافٍ من النجاح بحيث يُستنهج، وبقدر كافٍ من الإيمان بأن ما استنهجه سيوصل إلى أهداف منشوده، أو يحقق نتائج متوقعة. وتنحدر كلمة "منهج" Methode من أصول يونانية، استعملها **أفلاطون** بمعنى البحث أو النظر أو المعرفة، والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدل على الطريق المؤدية إلى الغرض المطلوب، خلال المصاعب والعقبات، ولكنه لم يأخذ معناه الحالي، أي بمعنى أنه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة في العلم إلا ابتداء من عصر النهضة الأوروبية[6].

ويقترب معنى "المنهج" من "المذهب"، ولكن هذا الاقتراب لا يعني الترادف؛ فالمذهَب: مصدرٌ كالذَّهاب[7]، وهو "المعتقد الذي يُذهب إليه"[8]، وحتى يتصف بأنه "مُعتقد" ينبغي أن يشتمل على قواعد ومبادئ، أيضًا، ولكنها تحظى بالثبات، وتبدو أكثر رسوخًا، وتمكنًا من "المنهج" فيمن يتبعه.

أما "الاتجاه"، فهو من "الوَجْه"[9]، ووجه كل شيء: مُستقبلَه[10]، والجِهة والوِجْهة جميعًا: الموضع الذي تتوجَّه إليه وتقصده[11]، والمواجهة: استقبالك الرجل بكلام أو وَجْهٍ[12]، ويُقال: "خرج القوم فوجَّهوا للناس الطريق توجيهًا، إذا وطِئوه وسلكوه حتى استبان أثر الطريق لمن يسلكه"[13]. نلاحظ، هنا، التركيز على الكلام الموجَّه، أو على التنظير؛ حتى يتمكن الآخرون من السير في طريق هؤلاء الذين وُجهوا، ولا شك في أن ما يُقال هو، أيضًا، قواعد ومبادئ، ولكنها

تبقى تنظيرية. أما إذا صارت طريقًا سالكة بوضوح، بمعنى استغنى سالكها عمن يُنظِّر له، وطبق الخطوات الإجرائية للوصول إلى مبتغاه، فإن الاتجاه، عندئذ، يتحول بصورة طبيعية إلى منهج. وفي حال انتشار المنهج، بعد مضي وقت ليس بقليل على نجاعة سلوكه، وتوافر أساتذة يدعون إليه، وتلاميذ يتبنون أفكاره ويطبقونها، يتحول "المنهج" إلى "مدرسة".

وآخر هذه التسميات "التيار" الذي يعني في اللغة: الموج[14]، ويقول ابن الأثير: "هو موج البحر ولُجَّته"[15]، والتِّير: التيه، والحاجز بين الحائطين[16]، ما يفضي بنا، في حقل النقد، إلى القول: إن التيار يتألف من قواعد ومبادئ، شأنه في ذلك شأن التسميات السابقة، ولكن ما يميزه منها: أن هذه الأفكار تنشأ مخالفة أو مغيِّرة في السائد والمألوف، وتمضي بقوة صدامية معه؛ لكي تفرض نفسها، وهنا، قد لا يمتد بها العمر، فتبقى تسميتها تيارًا، وقد ترسخ أقدامها، وتنجح في الانتشار، عندئذ، تتجاوز هذه التسمية إلى شيء من المسميات السابقة. وعادة ما تُستخدم في سياق الحديث عن التأثير والتأثر في الأدب والنقد، بوصفهما آتيين من الخارج، أو دخيلين على الأدب القومي، أو تستخدم في سياق الحديث عن الاختلاف. وفي الأحوال كلها، فإن "التيار" يندفع بأقصى طاقته، كما يفعل الموج تمامًا، ولكنه ليس ليستقر، بل ليُحدث لُجة هدفها الحجز بين السائد أو المألوف، وما يريد أن يفرضه، ويُحدث عند البعض، في البداية، شيئًا من التيه؛ نتيجة مخالفته، ويفقد التيار تسميته هذه حين يستطيع فرض نفسه على الساحة النقدية، وترسيخ أقدامه في المجتمع الذي يسود فيه.

ليس من السهل على الناقد أن يفصل بين هذه التسميات فصلاً دقيقًا؛ فالتنازع بينها، كما لاحظنا، عضوي، بمعنى أن كل مجموعة من القواعد والمبادئ

لا تأتي من فراغ، وحينما ترحل، لا تترك فراغًا، وفي هذا يقول هاري ليغن Harry Leiven: "يبدو تاريخ النقد، أحيانًا، على أنه نوع من النزاع حول الألفاظ؛ لأنه يواجه مشكلة معالجة مجموعة من الظواهر المعقدة والمتبدلة، باستمرار، بعدد ثابت محدود من المصطلحات؛ فعندما تصبح المدارس القديمة موضعًا للشك، وتقوم حركات جديدة، فإنها تنخرط بشكل حتمي في جدل حول الكلمات، فتُلغى صيغٌ، وتُهاجَم صيغٌ، وتُنشر التعابير الجديدة من خلال الحيوية الفعالة للغة نفسها. وهكذا، فالكلمة الواحدة تعني أشياء مختلفة بالنسبة لنقاد مختلفين؛ فالرومانتيكية، مثلاً، التي كانت بمثابة السم لدى ايرفينغ بابيت، كانت الترياق بالنسبة إلى جاك بارزون. والنتيجة ليس أن المفهوم عديم المعنى، وإنما هو أشمل وأسمى من محاولات شارحيه لتثبيت معنى له (..) فلا يمكن لصيغة واحدة، أو عينة بسيطة أن تحيط إلا بشكل تقريبي بسلسلة من العمليات العضوية المتواصلة بشكل دائم"[17]، وإن "كلتا الصفتين: رومانسي وكلاسيكي اللتين تقومان مقام عنوانين، لا تفعلان أكثر من تمييز الواحدة منهما من الأخرى. وبرغم ذلك، فإن كلاً منهما يرتبط بسلسلة من الكلمات المميزة التي يمكن تتبع تطورها تاريخيًّا وتحليل مغزاها نقديًّا أيضًا"[18]. ويضيف ليغن: "لقد كانت مفرداتنا النقدية عرضةً لتغيرات مماثلة طيلة القرن ـ الذي يفصل بيننا وبين عصر الرومانتيكية ـ ولذلك، فإن فشلنا في تدوينها بوضوح، وفي اختبارها والبرهان عليها، وفي بحث الظروف التي استدعتها، والمقاصد التي تعنيها، قد يكون أحد مصادرها التشويش الراهن"[19]. وبهذه الحالة، تغدو عملية الفصل الحاسم، بين رحيل المناهج وبقاء شيء منها، متعذرة، ولكن هذا الأمر لا يعطي للناقد إطلاق تسميات مختلفة على شيء واحد في دراسة واحدة، خاصة أن معظمها في فترة "ما بعد الحداثة" صار من الماضي.

- 2 -

معنى "النظريـة":

على الرغم من شيوع استخدام تسمية "النظرية" في النقد الأدبي، فإن معناها مايزال ضبابيًّا، وليس من الحقيقة في شيء القول: إن النظرية علم غربي خالص[20]. ولنبدأ من المعنى المعجمي؛ ليقودنا إلى المعنى الاصطلاحي. إن النظرية مأخوذة من الفعل "نَظَرَ" الذي مصدره "نَظَرٌ"، وفي "لسان العرب": "نظرتُ في الأمر، احتمل أن يكون تفكُّرًا فيه وتدبرًا بالقلب"[21]؛ فالتفكر والتدبر يحتاج إلى وجود "نص" يثير مشكلة تدفع إليهما. وكلمة "القلب" لا يتمركز معناها حول العاطفة، بل تعني العقل؛ أي تحتاج المعالجة إلى حلول منطقية غير متسرعة، وحتى تكون كذلك، فإن البرهان أو الدليل يوجه نحو تلك المعالجة. ويُشتقُّ من الفعل نفسه كلمة "المناظرة"، وهي أن تُناظر أخاكَ في أمر ما؛ أي صرتَ نظيرًا له في المخاطبة[22]، ما يقود إلى أن "النظر" ليس شرطًا أن يكون الطرف الذي يخاطبه صانع النظر موافقًا عليه؛ إذ ينفتح معنى المناظرة على المجادلة والمخاصمة[23]، وهذا يؤكد أن صانع النظر ينبغي أن يمتلك القدرة على الدفاع عن نظريته؛ حتى لا تسقط أمام الطرف الذي يخاطبه. ولكون كلمة "النظرية" مصدرًا صناعيًّا، ولكونها كلمة مولَّدة في العربية، فإننا لن نعثر على معناها الاصطلاحي مجتمعًا فيما يُشتقُّ من الفعل "نَظَرَ"، وهكذا، فإن معناها ينفتح أيضًا على "الفراسة" التي تتجاوز معنى التثبت والنظر إلى "الاستدلال بالأمور الظاهرة على الأمور الخفية"[24]؛ أي معالجة الظاهرة بناءً على تصورات منطقية مسبقة؛ لتفسير، أو تجلية المعنى الخفي في النص.

ما سبق، يوصلنا إلى النظرية اصطلاحًا، بوجه عام، هي مجموع منسجم من الافتراضات القابلة للتقصّي[25]، وفي الفلسفة، لدينا معنيان، الأول: ما يوضح الأشياء والظواهر توضيحًا لا يعوّل على الواقع. والآخر: فرض علمي يربط عدة قوانين بعضها ببعض، ويردها إلى مبدأ واحد يمكن أن نستنبط منه حتمًا أحكامًا وقواعد[26]، وهذا كله أفضى به المعنى اللغوي السابق. ولكننا على صعيد الأدب، نعثر على ثلاثة معانٍ، **الأول**: دراسة لأصول الأدب وفنونه ومعاييره ومذاهبه عبر العصور. **والثاني**: دراسة تجريدية ترمي إلى استخلاص القواعد العامة، وفلسفة المفاهيم، والأصول الجمالية. **والثالث**: تحديد الكليات الإنسانية في الأدب العام[27]، وهو ما تفضي إليه معظم الدراسات النقدية الأجنبية، كما نجد عند رينيه ويليك Rene Wellak الذي يعرف النظرية الأدبية من خلال ما تتناوله، وهو دراستها لمبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك من أمور[28]. ولكنه يعود فيقرر أن هذا المصطلح صار يعني له "علم الأدب" حيث يقول: "أميل إلى الدفاع عن المصطلح الإنكليزي "النظرية الأدبية" Literary Theory كمصطلح أفضل من "علم الأدب"؛ لأن كلمة "علم" Science، في الإنكليزية أخذت تدل على العلوم الطبيعية، وتدل على تقليد ما تتبعه العلوم الطبيعية من طرق البحث وما تزعمه لنفسها من قدرات، وهي دلالات يحسن بالدراسات الأدبية أن تتفاداها؛ لأنها مضللة"[29]، إضافة إلى كونها تُدخل تحليل الأدب في نطاق القوانين والمبادئ الصارمة. ما يذهب إليه ويليك يجعل "النظرية الأدبية"، إضافة إلى كونها مبادئ وأصنافًا ومعايير، وما إلى ذلك، وإضافة إلى كونها المصطلح البديل لعلم الأدب، فإنها تضم كمًّا هائلاً من النظريات غير المنفصلة عن التطبيق، والتي قدمها ناقد معين، أو نقاد معينون.

ويلخِّص ج. كوللر J. Kuller معنى النظرية في أربع نقاط، الأولى: النظرية هي مداولات متعددة المواضيع، ولها نتائج خارج نطاق المعرفة الأصلية. والثانية: النظرية هي تحليلية وتأملية، ومحاولة لإظهار ما هو متضمن فيما ندعوه الجنس أو الكتابة أو المعنى أو الذات. والثالثة: النظرية هي انتقاد للحس العام، وللمفاهيم التي تُعد طبيعية. والرابعة: للنظرية صفة انعكاسية تشجع مبدأ التفكير في التفكير، والتقصِّي في الفئات التي نستخدمها لفهم ماهية الأشياء سواء في الأدب أو في الممارسات المنطقية الأخرى[30]. ولكن تحديدها، بهذه الصورة، يثير الخوف، والإحباط للآمال؛ لأنها غير نهائية، إنها مجموعة غير متناهية من الكتابات تزداد باستمرار كلما سعى جيل من الشباب المتململ إلى انتقاد مفاهيم الجيل السابق المرشدة؛ لتعزيز الإسهامات الأدبية حول نظرية المفكرين الجدد، ومحاولتهم إعادة اكتشاف أعمال الجيل السابق المهملة[31]، وهذا ما يجعل السيطرة على النظرية معدومة، فتتولد الرغبة في مقاومتها حيث يقول: "تبدو النظرية حكمًا شيطانيًّا يفرض عليك قراءة مجهدة في مجالات غير مألوفة؛ إذ لن تجد الراحة حتى لو أتممت مهمتك في مجال ما، بل ستواجهك مهام أكثر صعوبة"[32]، وهكذا، فإن "انعدام القدرة في السيطرة على النظرية هو السبب الرئيس في الرغبة في مقاومتها، مهما شعرت أنك متمكن وضالع في القراءة لا يمكنك أن تجزم فيما إذا كان يتوجب عليك أن تقرأ لعدد من الكتَّاب (..) أو كان بإمكانك تجاوزهم بسلام"[33]. إن هذا كله، يوجد في داخل المرء شعورًا بكراهية النظرية نظرًا للالتزام المفتوح بها، وفي الوقت نفسه، "تحفِّز الرغبة في الإتقان والتمكُّن"[34]، ولكونهما: الإتقان، والتمكن غير منتهيين عند حدٍّ معين، فإن الإشكالات التي تناولها كوللر ستبقى قائمة ومتجددة.

لقد قادتنا المعاجم اللغوية العربيـة إلى أن "النظريـة" تحتـاج إلى نـص يكـون مولّدًا لمشكلة تحتاج إلى تفسير ظهورها، فيحرّض هذا النص على التفكُّر والتدبُّر من أجل إيجـاد حلـول منطقيـة منسـجمة، تسـتعين بـالبراهين والأدلـة؛ لتعزيـز منطقيتها. ولأنَّ كلَّ نظرية جديدة لا تحظى عادةً بالتقبُّل الواسع، فإن قدر النظرية أن تواجه معارضة لها، وكلما كان صاحب النظرية قادرًا على الدفاع عنها تثبَّتت النظرية، واتسعت نطاقات استخدامها على نصوص مشابهة. وقادتنا الدراسات الأجنبية إلى أن النظرية تشـتمل علـى كـل مـا يتنـاول مبـادئ الأدب وأصـنافه ومعاييره وما إلى ذلك؛ ليكون معنـى "النظريـة" في حقـل الأدب، بهـذه الصـورة، البديل لما اصطلح على تسميته "علم الأدب"، وهو ما يفضي إلى أن النظرية قديمـة إلى الحدِّ الذي يستحيل فيه معرفة نشأتها، وأنها غـير مرهونـة بأمـة دون أخـرى حتى يزعم البعض بأنها أجنبية وليست عربيـة.

وعلى هذا الأساس، فإن نظريـة "المدينـة الفاضـلة" Eutopia الـتي طرحهـا **أفلاطون** Ploto في كتابه "الجمهوريـة" ثـم في كتابـه "النـواميس"، ونظريـة "الـتطهير" Cartharsis التي طرحها **أرسطو** Aristotet في كتابه "فن الشعر"، إضافة إلى نظرية "المحاكاة" Mimesis التي وردت عند كل منهما، ولكن برؤيتين مختلفـتين؛ فـالأول ينظر إليها من زاويـة مثاليـة عقلانيـة، والثاني ينظر إليها من زاويـة واقعيـة، من أقدم النظريات الأجنبية، وإن نظرية "النظم" التي طرحها **عبـد القـاهر الجرجـاني** (400 ـ 471هـ)، وغيرها، من أقـدم النظريات العربيـة، على الرغـم من كـون النص كامـلاً، في كلتا الحالتيـن، لا يُحلَّل بوصفـه بناءً لغويًـا متناسجًـا؛ فمساحة التحليل لا تطال النص من أوله إلى آخره، بـل يقـوم علـى الانتقـاء والاختيـار والتجزيء بما يلبِّي حاجة المبادئ والقواعد للتطبيـق علـى الـنص. وعلـى هـذا

الأساس، أيضًا، فإن نظرية الخيال Imagination التي أسسها كولردج Coleridge بناء على تصورات منطقية، وطبقها على شعر صديقه وردزورث Wordsworth، وتبعها البحث عن تحقق الوحدة العضوية Organic Unity في النص، ووجدنا تأثيراتها في دراسات مستشرقين للشعر الجاهلي، منهم: غرنباوم Grunebaum، ونظرية طقوس العبور Rites of Passage التي طرحها فان جنب Van Gennep، وطبقتها سوزان ستيتكيفيتش S. Stetkevych على القصيدة العربية القديمة، ونظرية النظم الشفوي Oral Composition التي طرحها باري ولورد، وطبقاها على الشعر اليوناني واليوغسلافي، وتوسَّع جيمس مونرو James Monroe في تطبيقها على الشعر الجاهلي[35]، وغيرها، تندرج ضمن نظرية كبرى تسمى "نظرية الأدب" تحاول أن تتناول بنية النص كاملاً. وقد بقيت كل واحدة منها نظرية؛ لأن لها مؤيدين ومعارضين، وما يزال تطبيقها محدودًا بسبب ذلك. ولكن بعضها يتحول إلى تقنية فنية من تقنيات تحليل النص الأدبي حين يحظى بالاستقرار، ويستطيع أن يضيء زاوية ما في النص، كما هو الحال عند الحديث عن الوحدة العضوية.

وقد تتسع رقعة النظرية، كما هو الحال عند الحديث عن: النسوية، والرقمية، لكن عدم استقرار معطيات كلٍّ منها، يبقيها في دائرة النظرية أو في دائرة النقد، فيقال على سبيل المثال: النظرية النسوية، والنقد النسوي، وليس في دائرة المنهج حيث تتوحَّد الجهود التي تحمل فلسفةً تدافع عنها، ويجري تحليل للنصوص الأدبية في ضوئها. وربما يرى الناقد أن الاختلافات داخل ما يُطلق عليه "المنهج" كبيرة، فيسميه "النظرية" في الوقت الذي يُطلق عليه نقاد معاصرون له تسمية "المنهج" كما نجد عند الحديث عن البنيوية وغيرها.

- 3 -

المناهج والنص الأدبي

لقد نشأت المذاهب الكبرى في الغرب: الكلاسيكية، والرومانسية، والاجتماعية، والنفسية، والرمزية، والواقعية.. على أعقاب بعضها، ليس من أجل تحليل النقد، بل من أجل الوصول إلى معنى النص بحيث يكون النقد تابعًا للنص، وليس العكس. وحينما بدأ الشعر الدخول في مغامرة المعنى عبر توظيف ما يجعله ثريًا، بدأ النظر إلى هذه المناهج الكبرى غير كافية للوصول إلى معنى يمكّن من تقريب النص للقارئ، فصارت تظهر مناهج صغرى متفرعة من آخر كل منهج يظهر؛ وهكذا، انبثقت عن الواقعية، على سبيل المثال، الواقعية الاشتراكية لتتلاقى مع المنهج الاجتماعي. ونشأت مناهج أخرى تحاول أن تقترب من النص وحده، بصرف النظر عن تاريخيته، وظروف منتجه، وحتى المناسبة التي حرّضت على وجوده.. فتحلل النص من حيث كونه بنية لغوية مليئة بالرموز، ولعل أكبر ناقدين حاولا ترويج هذه الرؤية بالتفصيل، هما: رينيه ويليك Rene Wellak، وأوستن وارين Austin Warren في كتابيهما "نظرية الأدب" Theory of Literature الذي نُشر في نيويورك عام 1949. ومن المؤكد أن هذه الرؤية قد تركت أثرًا واضحًا في توجيه تحليل النص على أساس السياق اعتمادًا على ما طرحته "التداولية"[36] في تحليل الخطاب.

وسأستعرض للقارئ، بإيجاز، أهم المناهج التي تناولت النص من الخارج، وتلك التي تناولت النص من الداخل معتمدة على اللغة بوصفها البنية التي يتشكل منها؛ للكشف عن المعنى.

النص من الخارج

وهي المناهج التي تنظر إلى العوامل المحيطة بالنص، كالمؤلف وعصره وبيئته الاجتماعية. وفي هذه المناهج، تُعطى السلطة للمؤلف، وما يستطيع الناقد أن يفعله هو تفسير النص في ضوء تلك السلطة، وأهمها:

1 - المنهج التاريخي: يُبنى هذا المنهج على حوادث تاريخية، قد تكون سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، أو غير ذلك، يرى الناقد أن آثارها تنعكس على النص، فيفسره كما تصدر النتيجة عن السبب. وأكبر الدعاة إلى هذا المنهج، ثلاثة هم: سانت بيف Sainte Beuve الذي دعا إلى فهم النص من خلال المؤثرات الخارجية بمنتجه، وأهمها: البيئة، والعادات الشخصية، والمذكرات، والسيرة الذاتية. وهيبولت تين Hippolyte Taine الذي قرَّب نقد النص من العلوم البحتة، فدعا إلى فهمه من خلال المؤثرات الخارجية بمنتجه، أيضًا، وهي: العرق أو الجنس Race (الخصائص الفطرية الوراثية)، والبيئة Milieu (المؤلف مرآة عصره)، والزمن أو العصر Temps (الأحوال السائدة آنذاك، والمؤثرة في النص، إضافة إلى كون السابق يوفر نموذجًا للاحق ما يؤدي إلى التأثير فيه وتقليده). وفرديناند برونتير Ferdinand Bruntiere الذي تأثر بنظرية تشارلز داروين Charles Darwin، فصنَّف الأنواع الأدبية إلى فصائل تتوالد وتنمو وتتكاثر، ويحل بعضها مكان بعض إلى أن تزول.

وقد حاول جوستاف لانسون Gustave Lanson أن يتمثل رؤى سابقيه، وفي الوقت نفسه، حاول أن يبني عليها، فهو يقول: "مهما يكن الأفراد من العظمة والجمال، فإن دراستنا لا يمكن أن تقتصر عليهم، وذلك، أولاً، لأننا لن نعرفهم إذا لم نرد أن نعرف غيرهم؛ فأكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيدٍ راسب من

الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته؛ فلكي نميزه، أي نجده هو نفسه، لا بد من أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة. يجب أن نعرف ذلك الماضي الممتد فيه وذلك الحاضر الذي تسرب إليه، فعندئذ، نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية وأن نقدرها ونحددها، ومع ذلك، فلن نعرفه عند تلك المرحلة إلا معرفة احتمالية؛ إذ لا بد لكي ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين من أن نراه يعمل وينمي نشاطه؛ أي لا بد من أن نتتبع تأثير الكاتب في الحياة الأدبية والاجتماعية. ومن ثم، تأتي دراسة الوقائع العامة وفنون الأدب وتيارات الأفكار وحالات الذوق والإحساس التي تملي نفسها علينا[37]. أما العبقرية الفردية، فيجعلها لانسون نتاج العصر الذي عاش فيه المؤلف، فيقول: إن الخصائص التي تميز العبقرية الفردية ليست أجمل ما في تلك العبقرية وأعظمه لذاتها، بل لأنها تشمل في حناياها الحياة الجماعية لعصر أو هيئة وترمز لها أي تمثلها. ومن ثم، وجب علينا أن نحاول معرفة كل تلك الإنسانية التي أفصحت عن نفسها خلال كبار الكتاب، كل تلك التضاريس الفكرية أو العاطفية الإنسانية أو القومية التي يرشدوننا إلى اتجاهاتها وقممها[38].

ما يشير إليه لانسون، يحتاج إلى إحاطة بكل التفاصيل وسياقاتها، وجذورها، أو يحتاج إلى ثقافة خارقة تفوق طاقة البشر. إضافة إلى أن نفي العبقرية الفردية يعني أن السلطة التي مُنحت للمؤلف هي، بطريقة ما، تُسلب منه؛ فالسلطة الحقيقية للمؤلف تُعطى حين تكون هناك خصوصية تميزه من غيره، ولن يتحقق هذا عمليًا إلا في حالة التعامل مع النص بوصفه الدال على منتجه. لقد تورط المنهج التاريخي بهذه الموسوعية الفضفاضة التي ربطته ربطًا آليًا بما حول النص، فجعلت الناقد أقرب إلى التاريخ منه إلى الأدب.

لا نستطيع القول: إن الناقد انفصل عن النص، ولكننا نستطيع أن نقول مطمئنين: إن الناقد بقي على صلة بالنص، غير أن هذه الصلة ضعيفة؛ لأنها موجَّهة إلى ما حوله، وليست إليه حصرًا. لقد بقي الناقد يطرق باب النص، ولا يلج إليه، فقد رسم لنفسه خطوطًا لا يمكنه تجاوزها. ولهذا، ربما يستعين في تحليل النص بالبيانات الإحصائية للألفاظ أو الصور البلاغية، ولكن الهدف مما يفعله ليس إضاءة النص من الداخل، بل بيان أثر العصر في لغة النص، أو أثر السابقين فيه بحيث يبقى الناقد ضمن المنطلقات الرئيسة للمنهج. ولا يُشترط، هنا، أن تكون هذه المؤثرات أدبية وحدها، فقد تكون اقتصادية، أو اجتماعية.. تكشف عن عقلية مؤلف هذا النص.

2 ـ المنهج الاجتماعي: ترك المنهج التاريخي آثاره الواضحة في المنهج الاجتماعي؛ فجعل العبقرية الفردية، نتاج العصر الذي عاش فيه المؤلف، هي بصياغة أخرى: التأكيد على أن "مسائل الأدب والكتابة، لا يمكن تناولها على المستوى الفردي، ولكنها تحيل إلى الوعي الجماعي"[39]، ما يجعل شروح النص "لا تتوقف على القارئ الفرد، ولكن على الوعي الجماعي المتلقي؛ أي على جماعة معينة تعرف معنى النص عن طريق قيمها ومعاييرها الجمالية وغير الجمالية"[40]، وليس يُفضي هذا إلى أن الاجتماعي تبنَّى طروحات التاريخي، بل وظَّف ما يتناسب ورؤيته. واستهدف هذا المنهج مفهوم "الطبقة الاجتماعية"، ليصير منطلقًا للنظريات؛ فقد حاول كارل ماركس Karl Marx أن يُفسر التطور الاجتماعي للإنسانية على ضوء الصراع الطبقي، وأن يجعل العامل الجماعي هو الذي يقوم بوظيفة مركزية في مجتمع السوق[41]؛ ففي مجتمع تحكمه قيمة التبادل، تتجه القيمة الداخلية للأشياء وقيمتها الاستعمالية، إلى أن تُطمس، لتصبح قيمة

التبادل نتيجةً للعمل الإنساني المستمر في الشيء"[42]، وهو ما يُسمى "التشيؤ" حيث تتمركز القيمة في الصفة السلعية.

لقد تجلّى تأثير ماركس في نقد **لوسيان جولدمان** Lucien Goldman فكان "التشيؤ" منطلقًا لتحليل روايات **آلان روب جرييه** Alain Robbe-Grillet، في مقابل العلاقات الإنسانية التي تتسم بالاستلاب. النص الأدبي، بهذه الصورة، له طبيعة اجتماعية، تبدو قيمته في القدرة على التعبير عن المجتمع الذي يعيش فيه المؤلف، وهذا يستدعي أن يعكس النص حال مجتمع واقعي له عاداته وتقاليده، وقضاياه التي يؤمن بها. أما المؤلف نفسه، فإن حضوره في النص، هو في الحقيقة حضور للمجتمع. هناك، إذن، تماسك عضوي بينهما، ولكن نجاح هذا التماسك مرتبط بوجهة نظر السوق أو "قيمة التبادل".

استطاعت الماركسية، في روسيا، أن تحد من نشاط الشكلية في 1930، والتي بلغت أوجها بعد 1920، وسرعان ما بدأت "الواقعية الاجتماعية" تهيمن على الرؤية النقدية للنص، وتطالبه بأن يكون ملتزمًا بالأيديولوجيا التي يعتنقها المجتمع. وفي هذا السياق، يرى **جورج لوكاش** Georg Lukacs أن "الأدب ظاهرة تاريخية لها أصولها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات. ويجب على الناقد أن يقع على القانون الذي يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن"[43]، ويرى أن النظام الرأسمالي قد دمر وحدة الحياة الإنسانية وكمالها، وهي كلٌّ فردي واجتماعي، ورسالة الشيوعية هي بناء شخصية الفرد كاملة في نطاق التقدم السياسي نحو العدالة"[44]. ويُعقب **إنريك أندرسون إمبرت** Enrique Anderson Imbert على هذه الرؤية بقوله: "عندما يتخذ لوكاش من كبار الروائيين في القرن التاسع عشر مثالاً، فلكي يوضح لنا دورهم في هذه المعركة الأيديولوجية"[45].

وبناء على هذا، حتى يحقق النص وجوده، ينبغي أن يكون المؤلف مسؤولاً عن تحريك القراءة نحو تلك الأيديولوجية، وأن يعبر عن التجربة التي يشاركه فيها أفراد مجتمعه، وأن يسعى إلى تحرير الطبقة المستعبَدة، ويحثها على النضال من أجل القضاء على الفردية، وفي النهاية، أن يُعلي من شأن المجتمع بأكمله؛ حتى يُستهلك النص، بمعنى: يُقرأ بصفة اجتماعية.

وبالموازاة مع الطروحات الماركسية، والنزعة الواقعية المرتبطة بالأيديولوجيا، كانت هناك محاولات للاتجاه نحو "الموضوعية"، وهو ما بدا في طروحات عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر Max Weber، ولكنها بقيت في نطاق "فهم الظواهر الاجتماعية التي ترفض الأحكام الذاتية"[46]؛ لهذا سمى فيبر علمه للاجتماع "السوسيولوجيا الفاهمة" Verstehende Soziologie، وفي الوقت نفسه، أصرَّ على فكرة أن نتمكن من فهم قيم الآخرين دون أن نحاكمها وننتقدها؛ لأن المناقشة العلمية يجب أن تُظهر في كثير من الأحيان القيم المتعارضة للمشاركين[47].

وقد تبدو لنا أفكار المناهج، في بعض الأحيان، بأنها في حالة كرٍّ وفرٍّ؛ فالشكلانيون الروس، قاموا بجهود إصلاحية للانفلات من "الواقعية الاشتراكية" التي اختطها ماركس، ولكن هؤلاء أبقوا على الأيديولوجيا الأصلية لها، وطرحوا ما يُسمى "أدبية الأدب" التي تتطلب من الناقد تبني إجراءات نقدية، تناسب طبيعة هذا النص الأدبي الذي يعالجه.

لم يكن الشكلانيون الروس يريدون بذلك أن يحرروا النص من القيود التي تحول دون تناوله من الداخل، بالمعنى الحقيقي، بل كان أقصى أهدافهم التجسير بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي، وربما يعود عدم الانحياز للنص وحده إلى

تجنب الاصطدام بنقاد يتعصبون لهذه الأيديولوجيا، وحتى هذا الشكل ظل رهين التطور التاريخي، وليس نتيجة عبقرية فردية.

3 ـ المنهج النفسي: ليس من المبالغة في شيء أن تكون جذور المنهج النفسي ممتدة إلى الإغريق، ومن ذلك، ما ذهب إليه **أرسطو** Aristo في حديثه عن "التطهير" Catharsis في سياق الحديث عن الدراما أو المسرح. ويعني بالتطهير تنقية مشاهدي المسرحية من المشاعر الضارة، عن طريق التخوف مما يحدث للشخصيات، فتحل مكانها النشوة الانفعالية واللذة"[48]، وكأنه بهذا الحديث يتناول التلقي من الناحية النفسية، غير أن تناوله بصورة منظمة بحيث يشكّل منهجًا، ارتبط بدراسات عالم النفس النمساوي **سيجموند فرويد** Sigmund Freud، بدءًا بكتاب "ثلاثة مباحث في نظرية الجنس" عام 1905، وبترجمة كتابه "تفسير الأحلام" إلى الإنجليزية عام 1912.

يقوم الفرض الأساسي للتحليل النفسي، عند فرويد، على تقسيم الحياة النفسية إلى ما هو شعوري، وما هو لا شعوري، وهذا ما يجعل من الممكن للتحليل أن يفهم العمليات المرضية في الحياة العقلية"[49]، ولكن توجُّه التحليل يتقصَّد اللاشعور، ومن أجل ذلك، يرفض فرويد ما يذهب إليه الآخرون، فيقول: "إن التحليل النفسي، لا يمكن أن يقبل الرأي الذي يذهب إلى أن الشعور هو أساس الحياة النفسية، وإنما هو مضطر إلى عدِّ الشعور كخاصية واحدة للحياة النفسية، وقد توجد هذه الخاصية مع الخصائص الأخرى للحياة أو قد لا توجد"[50]. ويسمّي الحالة التي تكون فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية بـ"الكبت"، وأن القوة التي سببت هذا الكبت، وعملت على استمراره، إنما تظهر في أثناء التحليل في صورة مقاومة، وهكذا، يستمد مفهومه عن اللاشعور من

خلال الكبت[51]، ومع ذلك، نجده يقسم اللاشعور إلى نوعين، الأول: يكون كامنًا، ولكنه يستطيع أن يصبح شعوريًـا، والثاني: يكون مكبوتًا، ولكنه لا يستطيع بذاته، وبدون كثير من العناء أن يصبح شعوريًا[52].

يتألف الجهاز النفسي من ثلاثة جوانب: الأنا، والهو، والأنا الأعلى. يرى فرويد أن في كل فرد منظمة دقيقة للعمليات العقلية، تُسمى "الأنا" Ego، ويشمل هذا الأنا الشعور، كما أنه يشرف على وسائل الحركة؛ أي تفريغ التهيجات في العالم الخارجي، وهو المنظمة العقلية التي تشرف على جميع العمليات العقلية، والتي تنام بالليل، لكنها تستمر بالرقابة على الأحلام. وتظهر النزعات المكبوتة في أثناء التحليل متعارضة مع الأنا، ويصبح من مهمة التحليل إزالة المقاومات التي يبذلها الأنا حتى لا يجابه هذه النزعات المكبوتة[53]. وهناك، أيضًا، ما يُسمى "الهو" Id، ويعني به ذلك الجزء اللاشعوري من النفس، والذي يشمل الموروث بصورته البدائية للشخصية، قبل أن يؤثر فيها المجتمع الذي تعيش فيه، ويهتم بإشباع الدوافع الغريزية في الطبيعة الإنسانية تبعًا لمقتضيات مبدأ اللذة. وعلى هذا، فإن الأنا لا يحيط بجميع الهو أو ليس مفصولاً عنه تمام الانفصال، ولكنه يحيط بالقدر الذي يسمح بتكوين جهاز الإدراك على سطحه[54]؛ فالأنا يؤدي مهمة "نقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو، وما فيه من نزعات، ويحاول أن يضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو"[55]. وهناك، أخيرًا، ما يُسمى "الأنا الأعلى" Super Ego، ويحدث نتيجة عاملين: بيولوجي، وتاريخي فرضته الفترة الطويلة التي يقضيها الإنسان في حالة ضعفٍ واعتماد على الآخرين في أثناء طفولته[56]، مما يفرض تشكُّل مخزن من الأخلاقيات والمحظورات.. تبدو سيطرتها في صورة الضمير أو الإحساس اللاشعوري بالذنب[57]، فتكون بمنزلة

الرقيب الداخلي عليه. ويذهب فرويد إلى أن فقدان موضوع الحب (المحبوب)، يؤدي إلى قيام المحب بتقمص شخصية الموضوع، فينتقل الصراع الذي كان يثيره في الخارج إلى الأنا، وهكذا، فإن اللبيدو أو الطاقة النفسية المتعلقة بغريزتي الحب (Eros)، والموت (Thanatos)، يحول الاتجاه للأنا، وكذلك العدوان المتجه للخارج ما ينشأ عن هذا حالات من الشعور بالنقص، وتأنيب الضمير، والاكتئاب، وهي أعراض مرض "المالنخويا" Malancholia[58]. إن تحوُّل اللبيدو المتعلق بالموضوع إلى لبيدو نرجسي (عشق للذات)، إنما يتضمن بوضوح التخلي عن الأهداف الجنسية؛ أي يتضمن سحب الطاقة الجنسية، فهو إذن عبارة عن نوع من الإعلاء[59].

وفي تناوله للنص الأدبي ممثلاً بمسرحية "أوديب ملكًا" لسوفوكليس، يطرح فرويد ما يُسمى "عقدة أوديب"، ويدور مضمونها حول محور حب الطفل لأمه، وكرهه لأبيه، أما قصة ملك طيبة (أوديب)، فتتلخص كما روت الأسطورة اليونانية بأنه قتل أباه، وتزوج من أمه، دون أن يعلم أنهما والداه، فلما عرف الحقيقة، فيما بعد، فقأ عينيه حزنًا وكمدًا. يرى فرويد أن شعور الولد في سن مبكرة بالحب نحو أمه، هو أول حالات اختيار الموضوع، أما "الأب" فيقوم الولد بتقمص شخصيته، وتبقى هاتان العلاقتان جنبًا إلى جنب لفترة من الوقت، حتى تأخذ الرغبات الجنسية المتجهة نحو الأم تزداد في الشدة، ويأخذ الأب يبدو كأنه يعوق تحقيق هذه الرغبات، وعن ذلك تنشأ "عقدة أوديب"، ثم يأخذ تقمص شخصية الأب يتخذ صفة عدائية، ويتحول إلى رغبة في التخلص من الأب؛ لكي يأخذ مكانه من الأم، فتصبح علاقته الوجدانية مع الأب منذ هذه اللحظة متناقضة[60]، وهو ما حدث لأوديب.

نلاحظ أن فرويد اتجه إلى تحليل إحدى الشخصيات في النص، ولم يتجه إلى النص بوصفه بنية لغوية، وحتى هذا التحليل، كان قائمًا على نظرية مسبقة تفترض أنها تستهدف مريضًا نفسيًا، في حين أن القصة لا تبين "أوديب" مريضًا، بل يحاول أن يتجنب تحقُّق نبوءة العرافة المستقاة من الإله "أبوللون"، كما حاول الأب "لايوس" ملك "طيبة" أن يتجنبها من قبل، فأعطى "أوديب" للخادم وهو طفل ليقتله، لكن الخادم أشفق عليه، وأعطاه لراعٍ. هناك نظريات نفسية فرضها فرويد على النص، فجعل هذا النص هامشيًا، في حين بدت النظريات المطبَّقة عليه هي الأصل. وفي أثناء التحليل، بدا انتماء النص إلى الأدب واهيًا؛ إذ غابت المصطلحات التي تنتمي للنقد النفسي، وحلت مكانها المصطلحات التي تنتمي إلى علم النفس، ما أبقى على شخصية فرويد طبيبًا، وليس ناقدًا. من السهل أن تحل مكان شخصية "أوديب" أي شخصية لشاعر أو روائي، أو غير ذلك، وتُطبَّق عليها الإجراءات نفسها، أو إجراءات أخرى، ولكن تبقى النظريات المطبقة على الشخص تتناول قطبًا واحدًا من أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة (المرسل، النص، المتلقي)، فتكون متمركزة حول المرسل، أما النص فيبقى بمنزلة الدليل على مصداقية النظرية، وأما المتلقي، فهو مُغيَّبٌ على الإطلاق.

لم يكتفِ فرويد باستنتاج "عقدة أوديب" التي طبقها على إحدى مسرحيات سوفوكليس، فاستخدمها في تحليل مسرحية "هاملت"، ورواية "الأخوة كرمزوف". وذهب تلاميذه إلى أبعد من هذا؛ فكلُّ فنانٍ عندهم مختل الأعصاب إذا لم يشفه نشاطه الخلاق، فيحول على الأقل دون تردِّيه، وما هو اجتماعي في كثير من الأدب الخيالي يتمثل في تناقض ظاهري، هو الهروب من المجتمع الذي يحلم به بسبب هذا الاختلال العصبي"[61]. ولا غرابة في أن نجد بعض الأصوات المناوئة

لهذا التحليل؛ إذ يرى هربرت ريد Herbert Read أن "التحليل النفسي والنقد يعملان معًا، ويمهدان للعمل الأدبي، وواضح أن ما يلتقيان عنده هو العمل بوصفه نتاجًا لتطور داخلي، وليس تطور المنتج في نفسه"[62]، وقد أقرَّ بالصعوبات، وبلادة هذا المنهج، ومن ثمَّ، فهو لا يطبق دون شك، هذا المنهج عندما ينقُد، باستثناء دراسة عن وردزوورث، وفيها انطلق من الشعر؛ كي يشرح حياة الشاعر[63]، وقد درس ألبير بيجين في "الروح الرومانسية والأحلام" وظيفة اللاوعي في الإبداع الفني، ولكنه رفض مناهج التحليل النفسي التفسيرية[64]. إن الأفكار والنظريات المفروضة من خارج النص الأدبي، أكثر ما تصلح لتحليل ما يوجد في الخارج، وهو حياة المبدعين، وأثر الظروف الاجتماعية وغيرها في نفسية هؤلاء. ولا يُستعان بما جاء في التحليل النفسي في تحليل النص إلا في حال إحساس الناقد بأن النص نفسه يتطلب ذلك.

وربما، بهدف تطوير نظريات فرويد التي واجهت بعض الأصوات المناوئة، خرج كارل يونغ Karl Young من نطاق اللاشعور في الشخصية الفردية إلى اللاشعور الجمعي، فأسس نظرية "النموذج البدئي" Archetype ، وفي هذا يقول: "إن طريقة التفكير البدائية والقياسية القديمة، والتي لا تزال حية في أحلامنا، هي التي تبعث لنا هذه الصور السلفية القديمة. ليس الأمر أبدًا تمثيلات موروثة، ولكنه بُنى ولادية تستقطب المسار الذهني في بعض الاتجاهات. وإننا لمجبرون، بوجود وقائع كهذه أن نفترض ونقبل بأن اللاوعي لا يحتفظ بمواد شخصية فقط، وإنما بعوامل شخصية أيضًا، هي عوامل جماعية على شكل مجموعات موروثة ونماذج بدئية"[65]. وعن الجدوى من تحليل اللاوعي الجمعي، يقول يونغ: "يساعد التحليلُ الفردَ على تمثل وتكامل لاوعيه الشخصي، أو يجعله واعيًا لتصرفات

وعوامل أدركها عند الآخرين، ولكنها فاتته تمامًا فيما يتعلق به هو. ويفقد، بفعل معارفه الجديدة، وحدانيته الفردية، ويصبح أكثر جماعية"[66]، ويضيف: "إن الغرائز الجماعية والبنى الأساسية للفكر والإدراك وشعور الإنسان التي يكشف تحليل اللاوعي فعاليتها، تشكل توسيعات للشخصية الواعية بحيث إن هذه الأخيرة، لن تتمكن من استقبالها وتحملها دون اضطرابات ملحوظة"[67]. هذه العودة إلى النماذج البدئية، تعني العودة إلى الأنثروبولوجيا، وهو ما سعى إلى توظيفه نورثرب فراي Northrop Frye في مجال النقد الأدبي، وذلك في كتابه "تشريح النقد" الذي تضمن أربع مقالات: النقد التاريخي: نظرية الأنماط، والنقد الأخلاقي: نظرية الرموز، والنقد النموذجي: نظرية الأساطير، والنقد البلاغي: الأنواع الأدبية.

حاول فراي من خلال التعبيرات التي تسبق كلمة "نظرية" أن يصل إلى فكرة التكامل بين المناهج، فقال: "ليس المقصود من هذا الكتاب أن يضع برنامجًا جديدًا للنقاد، بل أن يقترح زاوية نظر جديدة ننظر من خلالها إلى البرامج الموجودة، وهي برامج صحيحة بحد ذاتها. فالكتاب لا يهاجم أيًا من مناهج النقد بعد أن يكون ذلك الموضوع قد تحدد. أما ما يهاجمه فهو الحدود القائمة بين هذه المناهج؛ لأن هذه الحدود تنحو إلى حصر الناقد في منهج نقدي واحد، وهو أمر غير ضروري، كما أنها تميل إلى جعله يقيم علاقة لا مع غيره من النقاد، بل مع موضوعات تقع خارج النقد"[68]. والحقيقة، أن فراي استطاع أن يوجِّه هذا كله وجهة أنثروبولوجية، فأخذ من تلك المناهج ما يناسب وجهته، ولم يستطع أن يبلور منهجًا تكامليًّا ينطلق من اللاشعور الجمعي، ويلبي الرغبة في الخروج من أحادية المنهج، أو من تشرذم المناهج التي تتناول النص الأدبي.

إن الأنثروبولوجيا، تبدو في الرؤية المتسرعة، أنها تستطيع أن تُظهر هذا التكامل مع التاريخ الإنساني؛ فالأعمال الأدبية التي نقرؤها: قديمة أو حديثة تعود إلى الأصل الغائب، في أعماق الكهوف المظلمة، وهذه الأعمال توجز نمو النوع الإنساني. ومهمة الناقد أن يكشف عن انتماء لغة النص وصوره إلى ذلك الأصل الغائب حيث اللغة البدائية. لقد أعطت الأنثروبولوجيا للنص منزلة كبرى، ليس ليُحلَّل من الداخل، ويستعين الناقد في أثناء ذلك بما يضيء المعنى، بل لطمس العبقرية الذاتية وتمييعها، من خلال العبقرية الجمعية، وبالتالي، بقيت الأفكار المفروضة من الخارج موجَّهة للتحليل، وليس النص نفسه هو الذي يوجِّه إليها. إضافة إلى أننا، بهذه الصورة، نتعامل مع النص المعاصر لنا، وكأنه تركة من الماضي العميق الغامض، وليس للشاعر فضل سوى أنه أعاد لنا إنتاج ذلك الماضي، وهذا ما يجعل تكامل النص مع التاريخ الإنساني زائفًا.

وكما استُثمر التحليل النفسي في الأنثروبولوجيا، استُثمر أيضًا في الربط بين الأحلام والرموز الأدبية، كما نجد عند **ألفرد أدلر** Alfred Adler، الذي أصر على أن النفس لا تتحدد من خلال عوامل الوراثة، بل إن نموها وتطورها يتشكل من خلال التأثيرات الاجتماعية[69]، وأن للرمز الواحد معانيَ مختلفة باختلاف الفرد، والشيء المهم الذي يجب التركيز عليه في الحلم هو ذلك الجو الخاص وتلك المشاعر التي يتركها الحلم من خلفه، وكيف يتناسب هذا مع أسلوب ونمط حياة الفرد ككل[70]. واستُثمر في تحليل لغة الطفل، كما نجد عند **جان بياجيه** Jean Piaget الذي يُعد رائد المدرسة البنيوية في علم النفس؛ فقد تناول لغة الطفل بوصفها "أبنية عقلية" ذات أصول وراثية، تتشكل منذ الطفولة إلى الرشد، وتسهم البيئة التي يعيش فيها الفرد في تطورها. واستُثمر عند **جاك لاكان**

Jacque Lacan في النظرة إلى اللاوعي بنيةً لغوية، متكئًا في ذلك على علم اللغة البنيوي، كما تطور عند كل من: **فرديناند دي سوسير** Ferdinand de Saussure، **ورومان ياكبسون** Roman Jackobson، وفي الوقت نفسه، اتجه إلى قراءة بعض نظريات فرويد من زاوية اللغة، وعلاقة الدال بالمدلول. هذه الجهود، وغيرها، أسهمت في انفصال "البنيوية" عن ارتباطها التقليدي بعلم النفس منذ القرن التاسع عشر، فتجلت بوصفها منهجًا، يتمرد على الوضع الذري أو التشرذمي في بداية القرن العشرين، وتستجيب للأصوات التي تنادي بالتكامل في تفسير الظواهر.

النص من الداخل

1 ـ البنيوية Structuralism: ظهرت بوصفها منهجًا في 1958، وقد ارتبطت نشأتها بالناقدين: **جورج لوكاش** Georg Lukacs، **وبيير بورديو** Pierre Bourdieu، وبلغت ذروتها في الستينيات والسبعينيات؛ لكونها رد فعل على تشظي المعرفة إلى أشياء دقيقة اختصاصية، وانعكس ذلك على تحليل النص، فرفضت العناصر المحيطة به، وفهمت "التكامل" المرتبط بالأصوات الداعمة لنشأتها، على مستوى النص وحده. وسأقتبس ما كتبه الناقد روبرت شولز Robert Sholes عن "المغالطة الشكلية" عند البنيوية، ويعني بها الإجحاف بحق معنى أو مضمون الأعمال الأدبية، فيقول عن نقدها: "يرفض الاعتراف بوجود عالم ثقافي خلف العمل الأدبي. ولا بد من الإقرار أن الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية والأنظمة الأدبية جزءٌ مهم من الطرائقية البنيوية، لكن المغالطة لا تكمن في هذا العزل الضروري لبعض الظواهر المدروسة، بل تكمن في رفض

الإقرار بأن تلك المظاهر ليست المظاهر الوحيدة، أو في الإلحاح على أن تلك المظاهر تعمل في نظام مغلق إغلاقًا تامًا من دون تأثير من عالم غير عالم الأدب"[71]، ثم يقول: "إن البنيوية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي، إنها تسير إليه مباشرة في مستويات مختلفة من البحث"[72]. وربما تكون الفقرة التي جاءت بعد قوله الأخير مفسرةً لهذا، حيث يؤكد أن "البنيوية تسعى، بصورة خاصة، إلى اكتشاف العلاقة بين نظام الأدب والثقافة التي هو جزء منها. إننا لا نستطيع تحديد "الأدبية" من غير أن نضعها ضد "اللاأدبية"، فعلينا الاعتراف بأن هاتين الوظيفتين في علاقة غير مستقرة تتغير دائمًا مع وظائف أخرى لثقافة معينة"[73]. ما يسلط شولز الضوء عليه هو "الأدبية" أو "الشعرية" التي عدَّها البنيويون السمة التي تميز النص، والتي أرسى دعائمها الناقد الروسي **رومان جاكبسون** Roman Jakobson حيث تتركز هذه الوظيفة على الرسالة، ولا تتحقق إلا بها؛ فهي غاية بذاتها، لا تعبر إلا عن نفسها، فتصبح هي المعنية بالدرس، وميزتها في الشعر أنها الوظيفة المهيمنة على سائر الوظائف الأخرى.

للخروج من شرنقة "البنيوية الشكلية" بهدف التطوير، تصدَّر المشهد الناقد **لوسيان غولدمان** Lucien Goldmann مفيدًا من الأفكار التي تتناول البعد الاجتماعي للأدب من منظور ماركسي، فأرسى بذلك دعائم ما يُسمى "البنيوية التكوينية"، وناصرها ضد ما يُسمى "البنيوية الشكلانية" التي ترى النصَّ بناءً كليًّا، وأن عناصره جاءت كلها منظمة. ويمكن القول: إن البنيوية واجهت اختلاف طبيعة النص الذي تعالجه، باتخاذها وجهات متعددة، أهمها: البنيوية الأسلوبية Stylistiqu، والسردية Narratologie، والمسرحية Dramatugie، ولكنها على الرغم من ذلك، بقيت ترى النص وحده هو مجال حركتها، ما جعل كتابات

نقدية متلاحقة تحاول إشراك القارئ، منها: النقد الظاهراتي الذي يجعل القارئ مركزيًّا، وفي هذا يرى الناقد **نورمان هولاند** Norman Holland، **شأنه في ذلك** شأن أصحاب مذهب الظاهراتية، "أن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي"(74)، وأن نظريات القراءة ينبغي أن تصف الاستجابة الأدبية وفق أنظمة ومبادئ أعم وأشمل؛ فالنظرية الكاملة، ينبغي أن توضح لماذا نستجيب للنتاجات الأدبية بطريقة معينة، وربط الظاهرة التي يجري توضيحها بمبادئ أعم من الظاهرة نفسها، ومثل هذه المبادئ يمكن أن نجدها في الدراسة الإجمالية للشخصية والسلوك، وهكذا، احتفظ **هولاند** بفكرة البنية الأدبية شبه المستقلة، ولكنه أعطى لكل جزء من الأجزاء المكونة لهذه البنية وظيفة نفسية(75).

ويرى شولز أن "الانتقاد الموجَّه إلى النقد الأدبي البنيوي يتركز معظمه في أن البنيوية تفشل حين يتعلق الأمر بمستوى النص الفردي"(76)، فيستدرك للتقليل من شأن هذا الانتقاد: "لكنها لا تقرأ النص لنا لأنه لا توجد طريقة قادرة على قراءته لنا. القراءة عملية فردية، فثمة كثير من القراءات لأي نص، وكذلك يوجد الكثير من القراء له، والقراءات ليست متساوية من حيث الجودة"(77)، ويعزز ما يراه بعرض نظرية **تزفيتان تودوروف** T. Todorov في القراءة؛ فقد بدأ بتذكيرنا بثلاث مقاربات تقليدية يسميها: الإسقاط، والتعليق، والشعرية؛ فالإسقاط طريقة في القراءة عبر النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع أو شيء آخر يهم الناقد. بعض أنواع النقد السيكولوجي، والنقد السوسيولوجي، يقدم لنا أمثلة عن الاسقاط النقدي. والتعليق مكمل للإسقاط؛ فكما يسعى الإسقاط إلى التحرك عبر وخلف النص، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النص، والشكل الأشد شيوعًا للتعليق هو ما ندعوه تفسيرًا أو قراءة دقيقة. إن الحد الأقصى

للتعليق هو إعادة الصياغة، والحد الأقصى لإعادة الصياغة هو تكرار النص نفسه. أما "الشعرية" فتبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة، ويجب ألا تختلط بالرغبة في رؤية الأعمال الخاصة أمثلةً محضة للقانون العام. والدراسة الشعرية لأيٍّ عمل خاص لا بد من أن تقود إلى نتائج تكمل أو تعدل الفرضيات الأدبية للدراسة. أما السعي إلى العثور على الأنماط النموذجية أو أي نموذج بنيوي موطد، فإنه ليس ممارسة للشعرية، بل إنه تقليد مضحك لها"[78]. وينتهي شولز إلى القول: "قضية قراءة النص بالنسبة إلى البنيوية، يجب أن تستلزم إيجاد طرق مقبولة لدمج البعد السيمانتي داخل البنية"[79].

وربما، أيضًا، كانت مقولة بارت: "موت المؤلف" أكثر ما وصمت البنيوية بمحاولة اقتلاع النص الأدبي من جذوره لجعله معلقًا في الهواء، وذلك على الرغم من أن السياق الذي وردت فيه المقولة لا يصل إلى هذه النتيجة؛ فهو في مقال "من العمل إلى النص،" يقول: "أما النص فيُقرأ دون ذكر الأب"[80]، يعني المؤلف. ويتابع قائلاً: "إن الإقرار بالتناص يلغي الموروث وهذه من المفارقات. ولا يتعلق الأمر بأن المؤلف لا يستطيع التبدي في النص، في نصه هو، ولكن إنْ حصل ذلك فعلى اعتبار أنه ضيف، فإن كان المؤلف روائيًا فإنه في روايته يتبدى كإحدى الشخصيات المرسومة في السجادة، لم يعد حضوره مميزًا ولا أبويًا ولا قدريًا ولكنه مسلٍّ، إنه يصير إن صحَّ التعبير، مؤلف ورق، ليست حياته مصدر حكاياته، ولكنها حكاية تنافس عمله، هناك صبٌّ للعمل على الحياة، وليس العكس، فعمل بروست Proust، وجونيه Genet، هو الذي يسمح بقراءة حياة كل منهما على أنها نص، ويصبح لكلمة السيرة Pio-Grophi معنى متمكنًا أصليًا، ويصبح في الوقت نفسه الصدق في الكلام ـ الذي هو صليب ـ حقيقي

للخلق الأدبي، يصبح مشكلة لا أساس لها؛ فالأنا التي تكتب النص ليست أبدًا، هي أيضًا، إلا أنا من ورق"[81]؛ فما دمنا نؤمن بأن النص هو تناص، تغدو مسألة التركيز على المؤلف غير ضرورية، وهذا ليس يعني موت المؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة، بل حضور النص بوصفه "الأصل" أو الجوهر، وحضور المؤلف بوصفه "الضيف".

ويرى بارت في مقال "موت المؤلف" أن الشاعر ملارميه Mallarme، كان "أول من رأى في فرنسا، وتنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذلك الذي اعتبره إلى هذا الوقت مالكًا لها؛ فاللغة بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس الأنا، وفيها تنجز الكلام"[82]؛ فوظيفة الأنا تنحصر في إنجاز الكلام، أو تشكل النص، ولما كان النص متشكلاً من اللغة، وكانت اللغة نفسها تناصًّا، فإن تناول النص بالنقد ينبغي أن يتحرر من سلطة تلك الأنا أو الوصاية عليه، كما كان في السابق. وهكذا، فإن النص وفق بارت ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه المعنى الأحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصليًّا؛ فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[83]. ويُنهي بارت مقاله بالقول: "لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة؛ فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[84].

ومهما يكن من أمر، فإن "الشعرية" التي انحاز إليها تودوروف ضد الإسقاط والتعليق، وإن الإشارة إلى تباين مستويات القراءة من حيث الجودة، من جهة أولى، و"موت المؤلف" التي نادى بها بارت، ومحاولته لتفسير معنى هذه المقولة على

أساس "التناص"، والخروج من معضلات تناول ما حول النص، ونسبة ما تقوله لغة النص إلى المؤلف، وليس للنص نفسه، كل ذلك، لم يستطع أن يغيِّر الصورة الشائعة عن البنيوية، وهي: اقتلاع النص من جذوره.

2 ـ الأسلوبية Stylistics: إن غاية الأسلوبية الأسلوب، وبما أن كلمة أسلوب تشير إلى "الكلام في اللحظة نفسها التي ترمز فيها إلى الفكر، فإنها تؤخذ إلى جانب مفاهيم أخرى تجيء ثنائية عادة: اللغة والكلام، الفحوى والمعنى، التوصيل والتعبير، الموضوعي والذاتي، الفردي والجماعي، المادة والفكر، التعدد والوحدة، تعلم التقنية والارتجال العفوي، الأنا والآخر (..)؛ لأن كل مفهوم يتبع الآخر، ونحتاج تركيب كليهما لتمييزه في وظيفة اللغة الرمزية"[85]. ويرتبط ظهورها بتفريق العالم اللغوي فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure بين الكلام Parole واللغة Language على أساس أن الكلام هو تحقق فردي للغة، يتم عبر الاختيار Choice. وبتفريقه، أيضًا، بين التزامن Diachrony والتعاقب Synchrony؛ فالأولى تعني وصف الظاهرة اللغوية من حيث كونها عناصر مترابطة في لحظة زمنية بعينها، أما الثانية، فتعني تتابع هذه العناصر في لحظات زمنية مختلفة"[86]. ويرتبط، أيضًا، بطرح جون كوهين Gean Cohen للانزياح Deviation، على أساس أن كل خروج عن المعنى المألوف يُعد انحرافًا، فهو يقول: "اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، القاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته غير عادية. إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبًا يسمى "الشعرية" وهي ما يُبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[87]، وعلى هذا الأساس، "فإن الشعر يمكن أن يُعرَّف على أنه نوع من

اللغة، وأن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية، وتبحث عن الخصائص التي تكونها"[88]، ومن ذلك: "الانحراف الاستبدالي" المتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها كالاستعارة والمجاز. و"الانزياح التركيبي" المتعلق بربط الدوال بالخروج عن القواعد النحوية المعتادة كالتقديم والتأخير والحذف.

يرتبط معنى "الانزياح" بالبلاغة القديمة، بل إن "الأسلوبية" نفسها ليست سوى تلك البلاغة، وهو ما يؤكده الناقد بيير جيرو Pierr Guiraud بقوله: "البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب، كما كان يمكن أن يُدرَك حينئذ. ويتناسب التحليل المضموني للتعبير، الذي تركه لنا، مع الرسم البياني للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، المتكلم، تصور الأقوال المأثورة، التراكيب. والكلمات تحدد صوتيًا، ونحويًا، ولفظيًا، الشكلَ اللساني بأوجهه الثلاثة: الأجناس، والمقام، ومقاصد المتكلم"[89].

ويرى جيرو أن الأسلوبية تنقسم إلى ثلاثة أقسام، الأول: أسلوبية التعبير، وهي عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، وتتناسب مع تعبير القدماء، ولا تخرج عن إطار اللغة أو الحدث اللساني المعبر لنفسه. إنها تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني، وبهذا تعتبر وصفية. الثاني: أسلوبية الفرد، وهي في الواقع نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها، وبهذا تعتبر تكوينية. الثالث: أسلوبية وظائفية، لا تهتم بمصدر أو بأصل الشكل الأسلوبي، ولكنها تهتم بأهدافه وآثاره. إنها جديدة في المنظور الحالي، ولكنها في الواقع، ترتبط بالبلاغة الكلاسيكية[90].

استطاع شارل بالي Sharles Bally أن يبني على ما طرحه سوسير قواعد عقلانية لتناول "أسلوبية التعبير" من خلال المضامين الوجدانية التي يُعبَّر عنها لغويًا[91]. واستطاع، أيضًا، تروبتزكوي Trubetskoy أن يبني على طرحهما "الأسلوبية الصوتية" التي تعتمد على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية[92]. وتشكّل دراسة الزمن والأنماط فصلاً هامًا من فصول الأسلوبية؛ لهذا عولجت من منظور نحوي بحت، وذلك من أجل تحديد القيم الأسلوبية اعتمادًا على التعليل الصرفي، والعناية بالحصول الأسلوبي للاشتقاق والتأليف[93].

وما دام "الأسلوبُ انزياحًا بالنسبة إلى القواعد"، كما ذهب فاليري وبالي، فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، ولهذا، فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداةً من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب[94]. وإذا نظرنا إلى الأسلوبية من حيث النزعة، فإننا نميِّز منها: أسلوبية الانزياح التي تقوم على خرق المعيار النحوي أو تضييق هذا المعيار من خلال الاستعانة بقواعد إضافية. والأسلوبية الإحصائية التي تقوم على فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم. والأسلوبية السياقية التي تقوم على المفارقة، بحسب ميكائيل ريفاتير M. Riffaterre. وهذه المفارقة "ناتجة عن إدراك عنصر نصِّي مُتوقَّع متبوع بعنصر غير متوقع، وهكذا يتحدث ريفاتير، في الحالة الأولى عن العنصر المتوقع غير الموسوم، وفي الحالة الثانية عن العنصر غير المتوقع أو الموسوم. العنصر غير الموسوم في هذا التعارض الثنائي هو السياق الصغير، أما السياق الكبير فهو السياق الذي يسبق السياق الصغير غير أنه لا يكون، مع ذلك، جزءًا ملازمًا للمفارقة نفسها"[95].

ويُلخص هنريش بليت Heinrich Plett مآخذ خصوم "أسلوبية الانزياح" في ثلاث نقاط، هي: عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديدًا مباشرًا دقيقًا، وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات ذات أثر أسلوبي، مثل الأخطاء النحوية، والعكس، أي وجود أثر أسلوبي، بالنسبة للقارئ، دون وجود انزياح"[96]. أما "الأسلوبية الإحصائية"، فإن الجهود المبذولة فيها لا تُنسينا أنها تابعة للقرار الذي ينبغي اتخاذه قبل التصدي لمسطرة التحليل، وهو متروك لممارس هذا التحليل؛ فبمجرد تحديد المعيار الأسلوبي، تجري العملية بطريقة آلية تقريبًا، وقد استبعدت العوامل التي يحتمل أن تعقد العمل، مثل: التطور التاريخي، وعلاقة النص بالواقع. كما اختزل التواصل النصي، بصفة عامة، في السنن اللساني ومكوناته وتأليفاته المتنوعة"[97].

3 ـ السيميائية Semiologie: تُعرَّف السيمياء، في الغالب، بأنها الإشارات، والكلمة مشتقة من جذر يوناني هو Semeion ويعني العلامة، أما كلمة Logos، فتعني العلم"[98]. وهكذا يصبح تعريف السيميائية بأنها "علم العلامات" الذي يعنى بدراسة "الشفرات؛ أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية (الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الإنسان، وبسلوك الأصوات في الهواء، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية معينة)، وبوصفها حقلاً أو موضوعًا ناشئًا بين موضوعات الدراسات العقلية، فإن السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية؛ فغالبًا ما يعتقد علماء الإنسانيات أنها صارمة

جدًا، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية"[99]، وهذا الاضطراب، جعلها تجد نفسها أمام السؤال: هل مفهومها الأساسي هو العلامة أم توليد الدلالة؟.

وفي تفسيره لطبيعة هذا التساؤل، يرى إيكو Eco أن "الفارق ليس ضئيلاً؛ إذ يطرح في نهاية الأمر مسألة الاختيار بين فكرة العمل Ergon، وفكرة القوة الفاعلة Energeie، فلو أعدنا قراءة تاريخ نشأة الفكر السيميائي في القرن العشرين ـ لنقل منذ بنيوية جينيف إلى الستينيات ـ لبدا لنا أن السيميائية ظهرت في البداية باعتبارها فكرة العلامة، ثم دخل هذا المفهوم شيئًا فشيئًا في أزمة وانحل، ثم تحول الاهتمام نحو توليد النصوص وتأويلها وانحراف التأويلات، ونحو الحوافز الإنتاجية والمتعة نفسها المتأتية من تولُّد الدلالة"[100].

وقد نشأت السيميائية منذ البداية في اتجاهين، الأول: لساني (السيميولوجيا)، يتمثل بما طرحه في فرنسا سوسير Saussure، والآخر: فلسفي (السيميوطيقا) ، يتمثل بما طرحه في الولايات المتحدة الأمريكية تشارلز بيرس Ch. Peirce[101]. وفي الوقت الذي حصر فيه سوسير دراسة العلامات في الدلالات الاجتماعية لها، وقسمها إلى قسمين يرتبطان بعلاقة اعتباطية Arbitraire، هما: الدال Signifiant، وهو الصورة السمعية أو الانطباع النفسي للصوت، والمدلول Signifie أو التمثيل الذهني (المفهوم) للشيء، وتتجلى قيمة العلامة بما يجاورها من علامات أخرى، فإننا نجد بيرس يقسمها إلى ثلاثة مستويات، هي: الأيقونة Icone التي تحيل إلى شيء ما، اعتمادًا على خصائص كامنة فيها (طبيعتها الذاتية)، كالصورة الفوتوغرافية أو اللوحة. والمؤشر Index الذي يحيل إلى شيء ما، اعتمادًا على وقوع شيء ما عليه، كالعلة

المرضية. والرمز Symbole الذي يحيل إلى شيء ما، اعتمادًا على: الأفكار العامة والقوانين والعادات والأعراف الاجتماعية، كاللون الأبيض الدال على الحزن أو الفرح، وهو ما تتناوله الأنثروبولوجيا.

إن هذه النشأة المزدوجة جعلت السيميائين غير متوافقين؛ فهناك اليوم مصطلحان متداوَلان في الفرنسية هما: السيميولوجيا، والسيميوطيقا، ومنهم من يستخدمهما بمعنى واحد، ومنهم مَنْ يستخدمهما بمعنيين مختلفين؛ ليكون الأول فرعًا من الثاني، أو الثاني فرعًا من الأول[102]. وكان لدراسة العلوم الإنسانية على أساس أنها مجالات مكوَّنة من العلامات، أن وُضعت تحديدات مختلفة ومتكاملة للعلامة؛ فالتشديد على استخدام المجتمع للعلامة ولَّد عند جورج مونان G.Mounin سيمياء الاتصال، والتشديد على علاقة العلامة بمرجعها خارج اللغة، ولَّد عند بول ريكور P.Ricoer سيمياء المرجع، والتشديد على ما تمثله العلامة لدى مستخدميها، ولَّد عند مدرسة باريس سيمياء الدلالة، والتشديد على تفسير المتلقي للعلامات، ولَّد أخيرًا عند أمبرتو إيكو U.Eco سيمياء القراءة[103]. هذه التحديدات، فتحت المجال لتحليل النص الأدبي تحليلاً سيميائيًّا له طبيعته الخاصة به، بعدما فشلت البنيوية باعتمادها على الإحصاء والرسوم وغيرهما في إيصال المعنى؛ فجعلت العلامة بديلة للبنية، وأكدت أن العلاقة التي تربط الدال بالمدلول "اعتباطية"، ما حرر الدال من التقيد بالمعاني المحددة سلفًا.

ويتلخص المنهج السيميائي في التحليل النصي في تقسيم المعنى إلى وحدات صغيرة تُدعى Seme، ثم تقسيمها إلى وحدات أصغر تدعى Sememe، يتقيَّد خلالها محلل الدلالات السيميائية بالنص كجسد مادي مغلق على ذاته، فيفكّكه

بوصفه صورة لشيء آخر يتجاوزه، ثم يبحث عن العلاقات الداخلية التي تربط أجزاءه، وعن التكرار المنظم (في صيغة الأفعال، وفي الصور المجازية والبلاغية، وفي السرد)، والتكرار غير المنتظم لإحدى بنياته، ويُقارن عدة نصوص لمؤلف واحد، أو لنوع أدبي واحد، أو لفترة زمنية واحدة، ثم اكتشاف مقاصد المؤلف، أو تقديم المعلومات النفسية أو الاجتماعية[104]، ما يؤكد أن تحليل النص ينصب على اكتشاف البنى التي تنتظمه، وتسهم في تشكيل المعنى الكلي له.

ومن الخطأ أن نعتقد أن السيميائية منابعها جاءت من اللسانيات وحدها؛ فقد استغلت ما كُتب عن اللاشعور عند فرويد Freud [105]، وما كُتب في اللسانيات البنيوية عند ياكبسون Jakobson، وخاصة فيما يتعلق بالمستوى السطحي للبنية، والمستوى العميق، والنسق، والعلاقات، واستغلت ما كُتب عن الأسطورة والخرافة عند إرنست كاسيرر E.Cassirer، وغير ذلك من الكتابات. وتؤكد الموضوعات التي بحثتها السيميائية أن اللسانيات، لا يمكن أن تنهض بذلك وحدها؛ فهناك اختلاف في العلاقات بين الدوال من حيث كون اللغة نفسها نظامًا من الاختلافات.

إن تعدد منابعها، والموضوعات التي طرقتها، ومنها: الشعر، والرواية والقصة، والأسطورة والخرافة، والأفلام السينمائية، واللوحات الإشهارية والملصقات.. يشي بأن السيميائية حاولت أن تتجنب أخطاء البنيوية؛ فسعت إلى التشكُّل من منابع مختلفة، واستهداف موضوعات مختلفة من أجل خدمة النص وحده. ولكنها، على الرغم من ذلك، وُوجهت بالنقد من زوايا مختلفة؛ فنظريًا، يتوقف وجودها على علوم أخرى، أقواها "اللسانيات". وتطبيقيًا، تُغرق السيميائية في التجريد والمنطق، كما هو الحال في "المربَّع السيميائي" Semiotic

Square الـذي طرحـه غريمـاس Greimas في التحليـل السـردي للتوصـل إلى الدلالة من خلال التناقضات والتضادات، إضافة إلى غياب خصوصية النصوص التي ينبغي أن تتجلى في التطبيق بحيث يتميَّز كل نص من الآخر.

4 ـ التفكيكية Deconstruction: ظهرت التفكيكية في أوائل السبعينيات في أمريكا، في كتابات: **هارولد بلوم، ويوجينيو دوناتو، وبول دي مان، وجفري هارتمان، وج. هيليس ميللر، وجوزيف ريدل**. وفي أواسط السبعينيات، نجدها تظهر بصورة أقوى، في كتابات نقاد يرتبطون بجامعة هوبكنز، أو جامعة ييـل، أو بكلتيهما: **شوشانا فيلمان، وباربارا جونسـون، وجيفـري ميلمـان، وجيـاتري شاكرواتي سبيفاك**. وعندما تـرك ميللـر ودي مـان جامعـةَ هـوبكنز في أوائـل السبعينيات؛ لينضما إلى بلوم وهارتمان، نشأت "مدرسـة ييـل Yale School" التي استمرت حتى أواسط الثمانينيات[106]، لكنهـا مـا لبثـت أن تخطـت هـاتين الجامعتين؛ لتنتشر على نطاق واسع، فتقدم نفسها ممثلة للنقد الجديـد أو نقـد مـا بعد البنيوية بحسب تعبير **جوناثان كللر** J.Culler الذي بـدأ بنيويًّـا، ثـم صـار تفكيكيًّـا. وتجلت شخصية رئيسة وسط هذا كله، قامت عليها أعمدة التفكيكية، تمثلت في **جاك دريدا** Jacques Derrida الذي تلقى تعليمه في جامعات: ييـل، في فرنسا، وكورنيل وكولمبيا، في أمريكا.

ولكي يجـد للتفكيكية مكانًا في النقد الأدبي، هاجم دريدا في بحث ألقاه في مؤتمر البنيوية المنعقد بجامعة جونز هوبكنز 1966، البنيوية. ووسع انتقـاده لهـا، وللسيموطيقا في كتابه "في علم الكتابة" 1973، معتبرًا مـا أنجزه سوسـير الـنَّفسَ الأخير للفلسفة الغربية الميتافيزيقية التي تمتد من **أفلاطون** إلى **هيجل** حتى **ليبنتز**. ويُسمِّي ذلك "مركزيـة اللوغـوس"، أو الإحالـة إلى خـارج الـنص[107]. وانتقـد

الظاهراتية عند هويسرل في كتابه "الكلام والظواهر" 1976. وتمركزت هجماته بقوة ضد البنيوية والظاهراتية في كتابه الأكثر أهمية "الكتابة والاختلاف" 1987 الذي تظهر فيه سمات التفكيكية بجلاء.

تبدأ شرارة نظرية النص عند دريدا مما طرحه مارتن هايدجر Martin Heidegger؛ فهو كما يقول دريدا: "أول مَنْ قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكًا إستراتيجيًّا، يقوم على التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات من الداخل؛ أي أن نقطع شوطًا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تُظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتُفصح عن تناقضها الجواني"[108]، ويُفسِّر بناء على ذلك عملية التفكيك نفسها، فيقول: "إن الميتافيزيقا ليست تُخمًا واضحة، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجه لها ضربات من هذا الخارج. ليس هناك من جهة ثانية (خارج) نهائي أو مطلق. إن المسألة مسألة انتقادات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن مَعْلَم إلى مَعْلَم؛ حتى يتصدَّع الكل"[109]. وليس معنى تأثر هايدجر الركونَ إلى أفكاره جميعها؛ فهذا يتعارض مع "التفكيك"، ومن أجل ذلك نجده، بعدما سبق مباشرة، يرى أن هايدجر ما يزال، في جوانب كثيرة من عمله، حبيسَ الرؤية الميتافيزيقية التي تؤكد استمرار تمركز اللوغوس، والتشبث بالقومانية أو الانحياز للأصلي، وما يرتبط به من قيمة العائلة والشعب الواحد[110]؛ لأن الركون لأفكاره جميعها يعني البناء عليها، والتفكيك مُؤسَّس على فكرة الهدم وحده، بمعنى "التصفية"، وليس البناء.

المعنى السابق للتفكيك، يثير مسألة هويته، أو تسميته، وهذا ما يتصدى له دريدا، فيقول: "إن التفكيك، بأية حال، وبرغم المظاهر، ليس تحليلاً ولا نقدًا،

وعلى الترجمة أن تأخذ هذا بنظر الاعتبار أيضًا. ليس تحليلاً، وذلك، بخاصة؛ لأن تفكيك عناصر بنية لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط، إلى أصل غير قابل لأي حل. فهذه القيمة، ومعها قيمة التحليل نفسها بالذات، هي عناصر فلسفات خاضعة للتفكيك. وهو ليس نقدًا، لا بالمعنى العام ولا بالمعنى الكانتي: نسبة إلى كانت[111]، وليس التفكيكُ منهجًا، ولا يمكن تحويله إلى منهج؛ لأن هيئة التحديد هي نفسها، شأنها في هذا شأن جهاز النقد المتعالي كله، أحد الموضوعات أو الأشياء الأساسية التي يستهدفها التفكيك[112]. وحين يصل إلى طرح السؤالين على نفسه: ما الذي لا يكون التفكيك؟ وما التفكيك؟ يجيب عن الأول: كل شيء، ويجيب عن الثاني: لا شيء[113]، ليوصلنا إلى نقطة اللاهوية.

ويطرح دريدا المفردات الأساسية المستخدمة في التفكيك، منها: "الأثر" الذي يمثل البديل عن مفهوم العلامة عند سوسير. وهو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه؛ أي ما لا يكون حاضرًا أبدًا، و"الزيادة" وهي ما يأتي لينضاف وما يسد نقصًا[114]. وهذا ما ينقلنا إلى الاختلاف Differance الذي يعتمد على حالتين متعارضتين، لكنهما حاضرتان، ويضرب أمثلة على ذلك، منها: "الفارماكون"، هذه المفردة الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السم والترياق، إنها كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وتقوم بعمل مماثل للاختلاف، إنها، إذن، سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة[115]، ما يجعل النظرة إلى الصوت ـ الذي يفضله دريدا على الكتابة ـ تتجه إلى كونه دالاً على إثبات حضور للذات، وغيابها في الوقت نفسه؛ لأن حضور الصوت يتطلب الصمت؛ أي النقيض للصوت، ويتطلب الإحالة المستمرة إلى الآخر من خلال التعويض الاستبدالي، وهو ما

دفع دريدا إلى أن يجعل الإبـدال Supplemantarite هـو عـين الاخـتلاف[116]. وهكذا، فإن الذات تحتاج لإثبات حضورها إلى وجود غيابها؛ ما يجعلـها تعـيش حالة الاختلاف عن نفسها، كلمـا أرادت أن تثبـت حضـورها. وأمـا الإرجـاء، فيشق الحضور ويؤخره في الآن نفسـه، وشـأن الاخـتلاف أن يُتأمَّـل أمـره قبـل الفصل بين الإرجاء بما هو أجل، والإرجاء بما هو العمل الفاعل للاختلاف[117]. ومن المفردات، أيضًا، التشتت Dissemination، وهو المغايرة الذرية التي تجعل قـوةَ وشكلَ ظهوره تفقـأ الأفق الـدلالي[118]، إنـه شـغب يعمـل علـى إجـراء شروخات في النص، ويقف دون انغلاقه أو إضفاء أيِّ شـكلنة تامـة عليـه[119]، وربما يكون "عنصر التشتت" أو "البعثرة" أهم عنصر فاعل في تفكيك النص، ونفـي الانسجام والاتساق عن البنية.

والسؤال الذي يطرح نفسه، الآن، كيف تعامل دريـدا مـع الـنص؟ علـى صعيد النظرية، يقول: "أنا لا أتعامل مع النص، أي نـص، كمجمـوع متجـانس. ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقيـة الأكثر تقليدية، قوى عملٍ هـي في الوقـت نفسـه قـوى تفكيـك للـنص. هنـاك إمكانيـة لأنْ تجد في النص المدروس نفسه مـا يسـاعد علـى اسـتنطاقه، وجعلـه يتفكك بنفسه، سواء أتعلق الأمر بفرويـد أم بهوسـرل، بهايـدغر أم بـأفلاطون، بديكارت أم بكانت، ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها لـيس النقـد مـن الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضـع في البنيـة غـير المتجانسـة، والعثـور علـى توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه، كما قلت منذ وهلة. فأن يفكك النص نفسه، هذا لا يعني أنه يتتبع حركة مرجعية ـ ذاتية، حركة نص لا يرجع إلاّ إلى نفسه، وإنما أن هناك في النص قـوى متنـافرة

تأتي لتقويضه وتجزئته"[120]، وتصبح تبعًا لهذا، وظيفة الناقد، اكتشاف تلك التناقضات في النص، والعمل على تفكيكها.

وعلى صعيد التطبيق على نصوص مالارمه، يقول دريدا: "وجدتُ فيما وراء اللحظات الفكرية والمواقف الفلسفية مراسًا للكتابة، بناء للجملة وطريقة في استخدام اللغة، يفيضان في الحقيقة عن فلسفة المحاكاة؛ أي يتجاوزانها. ولا يتم هذا من خلال أطروحات، وإنما من خلال البنية المستخدمة نفسها. قمت بقراءة مالارمه من وجهة النظر هذه، جاعلاً إياه يخوض محاورات وهمية مع أفلاطون ومع التراث، ولكن مع المناهج النقدية أيضًا. قمت بهذا لأتيقن من مدى صمود أو مقاومة النص المالارمي، وما أن تأكدت منه، حتى انطلقت من هذا النص ـ الحد لأتبين عمل النص الملارمي بعامة. قمت بالشيء نفسه، فيما يتعلق بآرتو وباتاي. وفي كل مرة، كان يبدو لي أن هناك موقفين للكاتب أو سلوكين اثنين. ينطبق هذا بصورة أقل على مالارمه، ولكنه واضح لدى آرتو ولدى باتاي. هناك أولاً حركة داخل ـ ميتافيزيقية، وحركة أخرى تشكِّل نقضها أو على الأقل تجاوزها. إن التفاوض أو المماحكة بين هاتين الحركتين هو ما كان يهمني، ولقد حاولتُ أن أشخِّص المنطق، أو البرنامج الذي يحكم بصورة متكررة هذه الحركية المزدوجة للنصوص"[121].

فعلى الرغم من الجودة العالية لنصوص مالارمه، كما أشار في البداية، فإنها لم تمنع من اكتشاف التناقض، وافتعال مجريات ليست داخل النص، وهو ما حدث حين افتعل محاورات وهمية مع أفلاطون والتراث والمناهج بحيث يغدو تفكيك النص محتاجًا إلى نصوص أخرى؛ لتتم عملية الهدم وترميمها، أو إعادة تركيبها. من المؤكد أن دريدا وجَّه إلى نصوص مالارمه ضربات من الداخل؛

لتقويضها أو تجزئتها، ولكننا لا نستطيع أن ننفي أنه استقوى عليها بعناصر من الخارج ممثلة بتلك المحاورات؛ حتى يحقق ما أراده مسبقًا.

وقد ناصر التفكيكيون القراءة المستغرقة، وأطلقوا باقتفائهم الحريص وتكرارهم لعناصر نصية منتقاة (الصور والمفاهيم والموضوعات) القوى القاطعة الكامنة في كل تكرار. وفي الجوهر، يحرك التكرار عمليات الاختلاف ويستدعي سلسلة تثير التشويش من الاستبدالات والإزاحات؛ لهز استقرار الأنظمة النصية، كما بين ج. هيليس ميللر ذلك في كتابه "الرواية والتكرار" 1982[122]، والذي تضمن قراءات لروايات إنجليزية. ويُعد التناص Intertextuality أحد أهم مكونات تلك القراءة المستغرقة عند ميللر؛ فما يسمى "تفكيك الميتافيزيقا"، كان دائمًا جزءًا من الميتافيزيقا، وظلاً داخل ضوئها، بحسب تعبيره، وتحتوي كل النصوص على المواد التقليدية للميتافيزيقا، وأيضًا، على تخريب هذه المواد المصاغة داخل كلمات وصور وأساطير[123]، وفيما يذهب إليه ميللر تأكيدٌ على أن التفكيكية لم تنسلخ عن "اللوغوس" أو تخرج منه. وبناءً على ما سبق، فإن النص الأدبي عند مللر "ليس شيئًا في حد ذاته، موحدًا بصورة عضوية، وإنما علاقة بنصوص أخرى هي بدورها علاقات، ودراسة الأدب لهذا هي دراسة التناص"[124]. وفي الحقيقة، يبدو التناص عند التفكيكيين اعتمادًا على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات غير واعية، وتقاليد ونصوص سابقة تتغلغل في النص[125]، ما يسهل انتشار المعنى، ويفرض عدم الاستقرار السياقي.

ويمكن القول: إن هناك اختلافات في كتابات التفكيكيين بعضها عن الآخر في رؤية النص؛ فتفكيك بول دي مان للبلاغة، على سبيل المثال، يختلف عن تفكيك دريدا. ولعل هذا ما اضطر النقاد المدافعين عن التفكيكية، والداعين إلى

إعادة فهمها، للارتكاز كثيرًا على دراسات مللر وبلوم ودي مان بخاصة، كما فعل الناقد فنسنت ب. ليتش Vincent B. Leitch في كتابه "النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات". ولكن هذا، وغيره، لم يحل دون مواجهة التفكيكية ما يُضعف هيمنها من عدة زوايا؛ فغموض المفردات الرئيسة في خطابها الذي أكده دريدا نفسه[126]، وتكرار تحليل النصوص؛ لإنكار معانيها أو إثبات عدم إمكان فهمها، أو عدم جدوى هذه المحاولة، "قد أحدث لونًا من الرتابة والملل، حدا بالكثيرين إلى التساؤل: وماذا بعد؟ بل دفع الكثيرين إلى الانصراف عن المذهب برمته"[127]؛ حتى بدت التفكيكية بتقويضها للإرث أو الميتافيزيقا الذي تُشكل هي نفسها جزءًا منه، قد نمت نموًّا شاذًّا[128]، وتقوم بأدوار عدائية ولاعقلانية[129]؛ فبعدما قامت باستبعاد مفهومات التراث الفلسفية نهائيًا، وعدم الرجوع إليها إلاَّ من أجل "التشطيب"[130]، أوقعت الفكر في فخ البعثرة والمغايرة والاختلاف، دون أن تقدم له شيئًا يُذكر.

5 ـ النقد النسوي Feminist Criticism: ظهر مصطلح "النسوية" بالمعنى النقيض لمصطلح "البطريركية" الدال على السلطوية الذكورية (الأبوية) في التسعينيات من القرن التاسع عشر؛ نتيجة عوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية كانت تضطهد المرأة على أساس أنها أدنى مرتبة من الرجل من الناحية الجسدية والأخلاقية والعقلية؛ فعلى سبيل المثال، كانت "ظروف العاملات مُزرية حيث يُطلب إلى النساء الحوامل العمل حتى آخر يوم قبل الوضع، وفي بعض الأحيان كانت بعض العاملات يلدن في المصنع"[131]، إضافة إلى الحرمان من حقوقها السياسية، ومساهمة الأدب كقوة خادعة في نشر أفكار تحط من شأن المرأة[132]. ما جعل صوت المرأة، مطالبةً بأدب يخص قضاياها، ضرورةً تثبت وجودها، في

المجالات كافة، وذلك على أساس أن الأدب يستطيع أن يكبت جماح تلك القوة الخادعة التي يكتب فيها الذكور. وقد جاءت هذه الكتابات في موجتين اثنتين، ركّزت الأولى على التأسيس للتغيير، وركزت الثانية على التفصيل فيما أسس في الموجة السابقة، برغم الاختلافات التي دبّت بين رؤى النساء أنفسهن في هذه الموجة، والأفكار التي انبثقت عن مناهج أخرى تهدد تقدمها.

في الموجة الأولى، نجد كاتباتٍ تحثُّ على أن تلعب المرأة دورها في المجتمع، وتنظر إلى تعليمها مدخلاً لتأكيد كفايتها العقلية، وفي الوقت نفسه، تسعى إلى إبراز أنوثتها التي تميزها من الرجل، ونذكر منهن كاتبتين اثنتين، هما: ماري إستيل Mary Estell، وماري ولستنكرافت Mary Wollstoncraft في نهاية القرن السابع عشر، والقرن الثامن عشر تباعًا[133]، ولكن لمعت في هذا المجال مؤلفات: تشارلوت بيركنز جيلمان Charlotte Perkins Gilman في كتابها "النساء والاقتصاد" Women and Economies عام 1898، وأوليف شراينر Olive Shreiner في كتابها "المرأة والعمل" Woman and Labour، تناولتا فيهما: التفرقة الجنسية، والقمع الاقتصادي للمرأة، والمطالبة بحقها في التصويت والتملُّك. أما فرجينيا وولف Virginia Woolf، فقد تناولت في كتابها "غرفة خاصة بالمرء" ARoom of One's Own عام 1928، تناولت فيه حالة المرأة من حيث المنع من دخول المكتبات والجامعات، والإقصاء عن المؤسسات الأكاديمية والتربوية، والتبعية الاقتصادية، وغير ذلك، وتشير إلى أن الهدف من هذا كله هو إضعاف روحها المعنوية[134]. وتُعد سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir من أهم المفكرات اللواتي أثرن في الحركة النسوية في النصف الثاني من القرن العشرين، في كتابها "الجنس الثاني" The Second Sex عام 1949،

والذي نجد فيه مقولتها الشهيرة: "إن المرأة لا تُخلق أنثى، بل تصبح أنثى"[135] في إشارة إلى أن أثر الثقافة السائدة في المجتمع هو المسؤول عن التمييز بين الذكر والأنثى، وعن إقامة علاقات غير متكافئة مع الرجل. وفرقت في هذا الكتاب بين الجنس Sex الذي يتحدد بيولوجيًّا، والنوع أو الهوية الجنسية Gender الذي يتحدد أيديولوجيًّا[136]، في إشارة منها إلى أن النظام الأبوي (الذكوري) هو الذي يحدد الفارق الإنساني بينهما، فيجعلها أدنى منه بالفطرة، ويؤمِّن مناخًا لتكون مذعنة له.

جاءت الموجة الثانية بعد الحرب العالمية الثانية؛ لتؤكد الجهود السابقة التي بذلتها ناشطات الموجة الأولى، والتي تمركزت حول المساواة الإنسانية، وتبعتها المطالبة بالمساواة في المجالات الأخرى قاطبة. ومما يُلاحظ في هذه الموجة، تصدُّر المشهد ناقدات تخصَّصن في الأدب النسوي حيث توضِّح ساندرا جيلبرت Sandra Gilbert وسوزان غوبار Susan Gubar والناقدات النسويات في السبعينات من القرن العشرين فصاعدًا، مثل: إلاين شووالتر Elaine Showalter، وماري بوفي Mary Poovey الطريقة التي "تتجنب فيها النساء الكاتبات نقد الآخرين لاحترافهن الكتابة من خلال اتخاذهن إستراتيجيات مختلفة تكون فيها الصور المبنية على الجنس من الثقافة الأبوية موجودة على مستوى سطح العمل. وإن تبنِّي أسماء مستعارة أو شخصية سيدة مرموقة هو ما سمح للنساء الكاتبات بتجنُّب الاتهامات بالتصنُّع. ولكن عمل جيلبرت وغوبار يؤكد حقيقة أن الثيمات المتكررة والصور والشخصيَّات - لا سيما الشخصيات المجنونة - تشير إلى محاولة التعبير بوضوح عن تجربة الأنثى، وإلى مقاومة صور الأنوثة المهيمنة"[137]، وهذا ما يدفعهما إلى تأثر المرأة بأدب المرأة نفسها، فتقولان:

"كون الكاتب الذكر ابن آباء كُثر يجعله يشعر اليوم بأنه متأخر بشكل يائس، وكون الكاتبة المرأة ابنة أمهات قليـلات جدًا يجعلها تشعر بأنها تساعد في خلـق تقليـد قابل للحياة وناشئ أخيرًا"[138]، ولكن ما يُقال هنا: إن تأثـر المرأة كتاباتِ المـرأة، لا يمكن ضمانُ نقائـه تمامًـا؛ لأنهـا ليسـت ذلـك الكيـان المعـزول عمّـا يكتبـه الرجال، كما لا يمكن ضمان أن ما تكتبه المرأة أخيرًا، هو متأثر بكتابة امرأة كانت منفتحة على الحراك الأدبي بصرف النظر عن جنس منتجه.

ولعل هذا ما جعل توريل موي Toril Moi تقـول: "إن تفسـير جيلـبرت وغوبار يجانس كل الأقوال الإبداعية ليجعلها تعبيرًا نسويًـا عن الـذات: وهـذه إستراتيجية تفشل على نحو استثنائي في مراعاة السبل التي يمكن للمرأة أن تتـولى الموقف الذكوري الذاتي، وهذا يعني أنهـا تصـبح مدافعـة صـلبة ضـد الوضـع الذكوري الراهن"[139]. وعلى الرغم من محاولة مونيكا كوب حل هذه الإشكالية عن طريق إضافة مقاربة ما بعد البنيوية إلى اهتمام النقد النسوي بعلاقة التأثر في كتابة النساء بطرحها تسمية "التناص الهائج" Mad Intertextuality، بزعمهـا أن هذا التناص يتيح لنا التبادل المفتوح بـين مجـال الأدب وعـالم مـن الخطابـات أو الأصـوات العلميـة والثقافيـة والأيديولوجيـة والأدبيـة المتداخلـة، والعكـس بالعكس، الإيقاع المحتمل، ودمج وتركيب تلك الأصوات غير المتجانسة داخل ما نصفه عادة بالنص الأدبي الواحد"[140]، فإن ما فعلته جعل المشكلة أكثر تعقيـدًا؛ إذ يستحيل اقتفاء كل تأثير حدث في النص بفعل هذا كله.

وعلى الطرف النقيض، نجد نانسي ك. ميلر Nancy Miller، تـذهب إلى أن "النقد النسوي لا يمكنه تحديد الاختلافات ووصفها بين الجنسين في الكتابة، إذا ركّز لا على الإنتاجات الموقّعة من المرأة البيولوجية، ولكن على كل الإنتاجـات

التي تستخدم المؤنث؛ إذ يصبح المؤنث طريقةً أو عملية في متناول كل من الرجل والمرأة"[141]. وما يمكن أن يُفهم من كلامها هو جعل النص محورًا للتناول النقدي بصرف النظر عن جنس منتجه، ولكنها تعود فتنقض ما يمكن أن نفهمه من كلامها، فتؤكد أن "توقيع الأنثى مهم، وأن مقاربات مثل مقاربة كريستيفا تنتمي إلى نزعة ما بعد البنيوية تتعاون ضمنًا لطمس الكاتبات النساء"[142]، وتهاجم "الشمولية الضمنية في نظرية النص ما بعد البنيوية بحجة أن علاقة الكاتبة المرأة باللغة والتقاليد الأدبية والإنتاج الاجتماعي وتلقي النصوص مختلفة تاريخيًّا عن علاقة الكاتب الرجل بذلك"[143]، وذلك من قبيل رفض فكرة "موت المؤلف" التي طُرحت في نقد ما بعد البنيوية في كتابات رولان بارت Roland Barthes، والتي ترى ميلر أنها "تُسهم في القضاء على الذات الأنثوية"[144]. ومهما يكن من أمر، فإن التناقض يبدو واضحًا فيما تذهب إليه ميللر.

وعلى صعيد المداخل النقدية التي تبنى تطبيقها النقاد النسويون على النص الأدبي النسوي، نجد الناقدة ك. ك. روثفن تميز سبعة أنماط منها، فتقول: "هناك النسويون الاجتماعيون الذين حفز اهتمامهم بالأدوار المخصصة للنساء في مجتمعنا على دراسة الطرق التي يجيء بها تصوير النساء في النصوص الأدبية. وهناك النسويون السيميوطيقيون الذين ينطلقون من السيميوطيقا (علم العلامات) ويدرسون النظم الدلالية التي تشعر بوساطتها الإناث ويُصنَّفن نساء؛ لكي تحدد لهن أدوارهن الاجتماعية. وهناك النسويون النفسيون الذين ينقبون عن فرويد ولاكان بحثًا عن نظرية للناحية الجنسية الأنثوية غير مقيدة بالمعايير والفئات الذكرية والذين يفحصون النصوص الأدبية بحثًا عن التعبيرات اللاواعية عن الرغبة الأنثوية أو عن آثار لكبتها. وهناك النسويون الماركسيون

الذين يهتمون بالقهر أكثر من اهتمامهم بالكبت والذين يحللون النصوص الأدبية بأسلوب ماركسي واضح ويسربون النساء في خطاباتهم بالضبط عند تلك النقاط التي نتوقع فيها أن نجد الطبقة العاملة في التحليل النفسي غير النسوي. وهناك النسويون الاجتماعيون ـ السيميوطيقيون ـ النفسيون ـ الماركسيون الذين يقتبسون من كل شيء شذرة حسبما تتيح الفرصة. وهناك النسويون الشواذ الذين يدعون إلى نظرية جسدية للكتابة، ويستكشفون العلاقة بين الناحية الجنسية والنصية معتبرين الفرج الأنثوي مصدرًا للكتابة الأنثوية المميزة، وبهذا يواجهون أسطورة التمركز العضوي الذكري المهيمنة للكتابة كنشاط انتصابي قذفي. وهناك النسويون السود الذين يشعرون بأنهم مقهورون بصورة مزدوجة إنْ لم تكن ثلاثية: كسود في مجتمع يعلو فيه البيض، وكنساء في مجتمع أبوي، وكعمال في ظل الرأسمالية. وهم يُدينون النسوية المتأخرة لتركيزها التام تقريبًا على مشاكل النساء البيضاوات من الطبقة الوسطى في المجتمعات المتقدمة تكنولوجيًا[145]. وتُلحق روثفين بهذه القائمة، أيضًا، النسويين ما بعد البنيويين المعادين للنسوية والذين يقاومون التسويات مع الأبوية وإفساح المجال لها، ويعاملون الأنثوي على أساس أنه دال مقصي وليس شيئًا يرتبط بالنساء[146]. ويضيف ليتش Leitch إلى هذه القائمة النقاد النسويين الذين يمارسون النقد الوجودي، والتفكيكي، ونقد استجابة القارئ، ونقد فعل الكلام بجانب نقد الأسطورة المتأثر بيونج، ونقد العالم الثالث المعادي للاستعمار[147]. وهذا ما يجعل ليتش يرى أن حركة النقد النسوي فضفاضة، وليست مدرسة محبوكة الأطراف[148]، وما يجعلنا نرى أن النقاد النسويين تحاشوا تطبيق النقد النسوي وفقًا للرؤى التي رسمتها النساء أنفسهن، فلجأوا إلى المناهج النقدية، والنظريات التي طُبقت على نصوص أدبية غير نسوية.

وقد اشتعل جدل عام 1976 على صفحات مجلة "البحث النقدي" بين أنيت كولودني، وويليام مورجان حول "مشكلة النسوية الرجالية؛ أي الناقد الرجل الذي يتصدى لدراسة النص النسوي. وقد ذهب مورجان، وهو نسوي، إلى أن "المضامين الثورية للدراسة الأدبية النسوية لا يمكن أن تقتصر على النساء الباحثات. ولذا لم يتقبل الاتجاه الانفعالي الذي عبرت عنه كولودني في مقالتها المعنونة "ملاحظات حول تعريف النقد الأدبي النسوي" عام 1975. وردت عليه كولودني بأن "وجود الأستاذ الرجل كرمز للسلطة الفكرية وصاحب دور يُحتذى في مجال الدراسات النسائية أو فصول تدريس الكتابة النسائية يمكن بالتأكيد أن يكون ضارًّا، وكما فهمت فيرجينا وولف بحق، تحتاج النساء إلى غرفة خاصة بهن، وقد يعني هذا في بعض الأحيان فصلاً دراسيًّا"[149]. وبعد عقد من الزمان، اتخذت أليس جاردين موقفًا مشابهًا في عدد خاص من "التبادل النقدي" حول "الرجال في النسوية"؛ إذ قالت: "أظن أن عليكم، يا حلفاءنا الرجال، إصدار حظر حول الحديث عن النسوية: النساء، الأنوثة، الجنس، النسائي، الهوية، الخ"، وأكدت مشاركة أخرى أمر الصمت هذا بقولها: إن الرجال حامون للأسلوب الأبوي"[150]. وهذا ما يجعل ليتش يرى، أيضًا، أن هذا الموقف النسوي الراديكالي المبني على أيديولوجية انفعالية تؤمن بالجوهرية، يضع مشروع الدراسات النسائية في وضع الإقصاء[151]، على مستوى الخارج، ويشعل حدة الخلافات في الحركة النسائية، على مستوى الداخل[152]. مما يجعل النقد، بصفة عامة، ينظر إلى النسوية كأنها طائر يغرد خارج السرب.

إن الدعوات إلى النصانية في نقد ما بعد البنيوية والتي تمحو الفروق القائمة على الجنس فتجعل النص بوصفه بنية مغلقة، والتناقض الملحوظ في الخطاب

النقدي النسوي، والراديكالية التي شابت هذا الخطاب، واشتعال حدة الخلافات في الداخل، وغيرهما، أدى إلى جعل بعض النقاد يصنفون "النسوية" ضمن "النظرية" أو يستعملون التعبير "النقد النسوي" تحاشيًا لوضعه في باب "المنهج"، أو يستبعدونها من قائمة المناهج النقدية والنظريات، أو يستخدمون تسميات غير "النسوية" للإشارة إليها كما فعل كوللر Kuller في تسميتها "نظرية المساواة بين الجنسين" برغم الاعتراف، من جهته، أنها "تمكنت، في برامجها متعددة العناصر، من تحقيق تحول جذري في الثقافة الأدبية في الولايات المتحدة وبريطانيا"[153]، وبرغم الاعتراف، من جهتنا، أنها استطاعت أن تلفت النظر إلى خصوصية معينة تطبع النص الذي تنتجه المرأة، وأن على النقد ألاّ يغفل عنها.

6 ـ النقد الثقافي Cultural Criticism: يردُّ بعض الباحثين نشأة هذا النقد إلى القرن الثامن عشر، ويشير صاحبا "دليل الناقد الأدبي" إلى مقالة تيودور أدورنو Theodor Adorno التي تحمل العنوان "النقد الثقافي والمجتمع" تعود إلى 1949، يهاجم فيها ذلك اللون من النشاط الذي يربطه بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشر، بوصفه نقدًا بورجوازيًّا، يمثل مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد، وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية[154]، أما الناقد الثقافي، فيرى أنه "غير راضٍ عن الحضارة التي يدين لها بعدم ارتياحه. إنه يتحدث كما لو كان ينتمي إلى طبيعة لم يُصِبْها الدنس، أو إلى مرحلة تاريخية أرقى، مع أنه ينتمي إلى الجوهر الذي يتخيل نفسه متجاوزًا له"[155]، ويشير في مقالته هذه، إلى مشكلات أخرى، منها: إشاعة مفهوم مزيف للحرية، والتعامل مع الثقافة كما لو كانت مجموعة من السلع والقيم التجارية[156]، وغير ذلك.

ويذهب الناقد آرثر أيزبرجر Arther As Barget، إلى أن النقد الثقافي نشاط وليس يمثل مجالاً معرفيًا خاصًا بذاته، كما تُفسِّر الأشياء؛ بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات - في تراكيب وتباديل - على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية، وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكارًا ومفاهيم متنوعة، وأن بمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، إضافة إلى التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط[157]، وعلى الرغم من ذلك، فإن نقاد النقد الثقافي لا ينقدون بلا وجهة نظر، وهناك علاقة لهم بجماعات أو اتجاهات، مثل: الاتجاه النسوي، أو الماركسي، أو الفرويدي، أو اليونجي، أو المحافظ، أو الفوضوي، أو الراديكالي، أو يرتبط بعلم العلامات أو المذهب الاجتماعي أو الإنثروبولوجي، أو يرتبط بمزيج من كل ما سبق[158]. هذا التنوع الذي تتشكل منه ثقافة الناقد، وهذه الموضوعات المتنوعة التي يطرق النقد الثقافي أبوابها، ينبغي ألاَّ تقودنا إلى استنتاج متسرع، وهو أن النقد الثقافي يسعى إلى التكامل؛ فالثقافة المتنوعة تيسر كشف الأنساق المضمرة في تلك الموضوعات. ويمكن القول: إن مفهوم النقد الثقافي ينبني على تلك الأنساق التي تتكون عبر البنية الثقافية والحضارية لأي مجتمع حيث تتقن الأنساق إستراتيجية الاختفاء أو التواري تحت عباءة النصوص، ويكون لها دور فاعل في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها، ورسم مسيرتها الذهنية والجمالية[159]. وهكذا، قدَّم النقد الثقافي نفسه بديلاً عن النقد الأدبي الذي يتحرك في مساحة الجماليات البلاغية والأسلوبية، بوصفها الأقنعة التي تخفي وراءها الوجوه الحقيقية؛ ليسلط الضوء على مضمرات الخطاب، مستغلاً تعبير الناقد رولان بارت "موت المؤلف"، ما جعل النصَّ عند الناقد الثقافي ليس إلاَّ وسيلة، تمكّن من اكتشاف حيل الثقافة وألاعيبها في تمرير أنساقها. بهذه

الصورة، يبدو النقد الثقافي الذي نشط في السبعينيات من القرن العشرين ردًّا على الشكلانية وما يقاربها من اتجاهات أخرى مثل: مدرسة شيكاغو، كما يشير فنسنت ليش؛ فقد حرصت على قراءة النص من الداخل، والتقيد بحدوده الشكلية، بمعنى عدم الدخول في أية مسائل تتصل بالثقافة خارج النص عمومًا[160]، وهذا ما ينقضه النقد الثقافي.

وتعد دراسات إدوارد سعيد عن الاستشراق Orientalism نموذجًا لكشف تلك الحيل والألاعيب؛ فقد تناول العلاقة الثقافية المحتدمة بين الشرق والغرب، وسعى إلى عرض صورة الشرقي التي قام برسمها إنسان غربي؛ ليكتشف أن صورة الشرق المتداولة عبر جغرافيات الكرة الأرضية صورة استيهامية متخيلة، تمت إعادة رسمها بالشكل الذي يتواءم وعقلية الغرب الاستعمارية[161]؛ أي أن الغرب قام بالتزييف والتشويه، فأخفى الوجه الإمبريالي الحقيقي للثقافة، بناء على أهداف سلطوية. وعن آليات قراءة النص، يقول سعيد في كتابه "الإمبريالية والثقافة" 1993 الذي يعده الجزء الثاني لكتابه "الاستشراق" 1978[162]: "أن نُعيد ربط التجربة بالثقافة، هو طبعًا أن نقرأ النصوص التي يُنتجها المركز الحواضري، وتُنتجها الأطراف قراءة طباقية Contrapuntally، دون أن ننسب امتياز الموضوعية لطرفنا، أو عبء الذاتية لطرفهم. والمسألة هي مسألة أن نعرف كيف نقرأ، كما يقول التقويضيون، دون أن نفصل ذلك عن مسألة معرفة ماذا نقرأ؛ فالنصوص ليست أشياء مكتملة، إنها كما قال ريموند وليمز Raymond Williams مرةً: علامات موسيقية، وممارسات ثقافية. والنصوص لا تخلق أسلافها الخاصة فحسب، كما قال بورخيس عن كافكا، بل تخلق أيضًا خُلفاءها"[163].

إن فضيلة التنوع في مكونات النقد الثقافي والموضوعات التي يعالجها، لا يعني أن هذا النقد لم يواجه مشكلات أو انتقادات. إن إحدى أهم المشكلات التي تواجه النقد الثقافي هي أن المصطلحات المستخدمة في النقد والتحليل والتفسير، أصبحت على قدر كبير من الصعوبة والتقنية العالية، إلى درجة أنها في كثير من الحالات تكون شديدة الإبهام، وقد يصفها غير المختص بالرطانة[164]، إضافة إلى انطواء النقد نفسه على تناقضات منهجية؛ ففي الوقت الذي يحاول فيه النقد الثقافي كشف الأنساق المضمرة في نص ما، تقف وراءه هيمنة سلطوية معينة، ليس من الممكن استبعاد فكرة أن النقد الثقافي، يفرض بذلك أيديولوجيته على الأيديولوجيات الأخرى.

الموضوعية والذاتية اللتان أشار إليهما سعيد جعلا قراءة النص على المحك؛ فإذا تخلى القارئ عن الموضوعية؛ لينحاز إلى افتراض وجود أنساق مضمرة تحاول البلاغة إخفاءها، دون أن تكون هناك قرائن وحقائق بينة، فإنه يجعل النصَّ هامشيًا، وفي المقابل، يجعل الأنساق المضمرة التي يفترضها القارئ افتراضًا هي مركز الاهتمام. فقد يكون القارئ موضوعيًا في كشف التزييف الذي يمارسه الاستعمار، ولكنه لن يكون كذلك إذا تعامل مع نص شعري يمتدح فيه الشاعر بطلاً ما، لا توجد قرائن أو حقائق تشير إلى أنه لا يستحق هذا المدح، لتكون الأنساق المضمرة متمركزة حول جشع الشاعر وتدليسه. بهذه الصورة، يكون النقد الثقافي قد ألقى النص في دائرة الشك والاتهام بوصفها خطوة استباقية للتعامل معه، ووجَّه القراءة توجيهًا سلبيًا وقسريًا وتعميميًا، في الوقت الذي يمكن أن تُوجَّه فيه توجيهًا إيجابيًا. ولعل هذا يبرهن على قصور النقد الثقافي عن تناول النصوص جميعها وفق منظور واحد.

7 ـ النقد النصّاني Textual Criticism: تمكّن هذا المنهج من الإفادة من معطيات النقد جميعها، وبخاصة تلك التي تجعل تحليل النص مرتكزًا على اللغة ابتداءً من الشكلانيين الروس، واللسانيين الثلاثة: سوسير، وياكبسون، وبنفنيست، وغير تلك المعطيات. ولعل أقوى المقولات المطالبة بالعودة إلى النص تظهر لدى عدد كبير من النقاد؛ إذ يقول جرار جنيت Gerared Genett: "لعل النقد لم يصنع شيئًا، ولا يستطيع أن يصنع شيئًا ما لم يقرر ـ بكل ما يعنيه القرار ـ أن يعدَّ أيَّ أثر أدبي أو أيَّ جزء من أيِّ أثر أدبي إنما هو نصٌّ قبل كل شيء؛ أي هو نسيج من الصور يتشابك فيه عصر الكاتب أو حياته بالعبارة المألوفة، في أثناء الكتابة، وعصر القارئ أو حياته، في أثناء القراءة، وذلك في المجال ذي المفارقة الذي هو الصفحة والكتاب"[165]. وتأكيد بنفيست Benvenist أن "جميع منظومات العلامات سواء أكانت لسانية أم غير لسانية، مثل: فن الرسم، وفن الهندسة المعمارية، ليس لها سوى أداة تأويل واحدة وهي اللغة؛ فاللغة هي أداة الوصف والاكتشاف الدلاليين"[166]، وتعريف "النص" من قبل جوليا كرستيفا Julia Kristeva بأنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بوساطة الربط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه؛ فالنص، إذن، إنتاجيه، وهو ما يعني: أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة، وأنه ترحال للنصوص وتداخل نصي؛ ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[167]، وذلك في سياق حديثها عن النص المغلق.

وقد اشتقت كرستيفا من المنهج الشكلي مصطلح "إيديولوجيم" ليدلَّ على الملفوظ؛ فرأت أن النص الروائي يمكن أن نقرأ فيه مسارات مركبة لعدة ملفوظات، يمثل كل منها مقطعًا أدنى أو عنصرًا أوليًا[168]. وعلى هذا، فإننا نستخدم نمطين من التحليل؛ لأجل استخراج إيديولوجيم الدليل في الرواية، **الأول**: التحليل الكلي للملفوظات الذي سيكشف لنا عن الرواية كنص مغلق، وعن برمجتها الأصلية، وعن اعتباطية نهايتها وتصويريتها الثنائية، وعن الانزياحات وتسلسلاتها. **والثاني**: تحليل التداخل النصي للملفوظات الذي سيكشف لنا عن علاقة الكتابة بالكلام في النص الروائي[169]. وتجد كرستيفا أننا بهذين التحليلين سنبرهن على أن النظام النصي للرواية يعود للكلام أكثر منه للكتابة، ونستطيع من ثمة العمل على تحليل فضائية Topologie هذا النظام الصوتي؛ أي موقع محافل الخطاب الواحدة بالعلاقة مع الأخرى[170]؛ فالنصُّ، كما جاء في حديث كرستيفا، منغلق على نفسه؛ لأنه قول لغوي مكتفٍ بذاته، ومكتملٌ بدلالته.

وذهب الناقد الروسي **يوري لوتمان** Yuri Lotman إلى أن أساس التحليل البنائي للنص هو النظر إلى النتاج الأدبي بوصفه كلاً عضويًا متكاملاً؛ فالنص في ضوء هذا التحليل لا يتلقى كحاصل جمع آليٍّ للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كل واحد على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل الأدبي بأكمله؛ فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلاَّ في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي[171]. ويعدُّ **لوتمان** اللغة مادة الأدب؛ فالرموز أو العلامات "لا توجد في اللغة وكأنها تراكم آليٌّ لكيانات مستقلة بذاتها ولا صلة بينها، بل هي ـ على العكس ـ تشكِّل نسقًا أو نظامًا؛ ذلك أن اللغة

نظامية بطبعها، ونظاميتها تتحقق بتحقق قواعد معينة، وهذه القواعد هي التي تحدد علاقة العناصر فيما بينها. واللغة بنية تدرُجية؛ فهي تتوزع إلى عناصر من مستويات مختلفة، وعلم اللغة ـ على وجه الخصوص ـ يميز بين هذه المستويات: الصوتي والصرفي والمعجمي والتركيبي، وما فوق التعبيري (..) وكل من هذه المستويات يتم تنسيقه طبقًا لنظام معين من القواعد يختص به"[172].

ولكي تشكّل الوحدات اللغوية المختارة سياقًا صحيحًا من وجهة نظر اللغة التي تنتمي إليها، فإن من الضروري أن تُبنى هذه العناصر بطريقة معينة، بأن تُنسَّق الكلمات فيما بينها في ضوء القواعد الصرفية المختصة، ثم بأن تُنسَّق الوحدات التركيبية، وهكذا، وتنظيم اللغة على هذا النحو هو ما يُدعى بالسياق، من ثم، فإن كلَّ نص إنما يتم تنسيقه على محورين: محور انتخابي أو موقعي، ومحور تركيبي أو سياقي"[173]. وطبقًا لهذا، تتوازى علاقة اللغة (الشفرة) بالكلام (البلاغ) مع علاقة النظام بالنص[174]. وبعد هذا كلّه، يتناول لوتمان في تحليل النص كلاً من: طبيعة لغة الشعر والنثر، والتكرار الفني، والإيقاع، والوزن، والقافية، والشكل الكتابي للشعر، والعناصر الصرفية والنحوية، والمعجم الشعري، والتوازي Parallelism، والبيت باعتباره وحدة، والغريب في النص.. وصولاً إلى وحدة النص، والنص بوصفه نظامًا حيث يطرح العناصر النصية غير النظامية خارجًا؛ لكونها لا تحمل أيَّ معنى للقارئ.

وعلى الرغم من أن الأهداف الأساسية للتحليل البنيوي السيميائي، عند رولان بارت، قد صُممت لبناء نظرية شاملة، أو لغة (بالمعنى الذي أعطاه سوسير لهذه الكلمة)[175]، فإن الترتيبات العملية الأساسية التي يقوم عليها تحليله النصي، تسير على النحو الآتي[176]:

الأول: تقطيع النص إلى وحدات قرائية متفاوتة الحجوم، ويشرح في كتابه S/Z مبدأ هذه العملية: "إنَّ النص سيُقطَّع إلى سلسلة من شذرات قصيرة متجاورة، ستُسمَّى هنا وحدات قرائية؛ لأنها وحدات القراءة. ولا بد من القول: إن هذا التقطيع سيكون اعتباطيًّا تمامًا، ولن يتضمن أيَّ مسؤولية منهجية؛ لأنه سيتناول الدال، في حين أن التحليل المقترح سيتناول المدلول فحسب. وستشمل الوحدة القرائية تارةً بضع كلمات وتارةً أخرى بضع جُمَل، فهي مسألة تتعلق بتسهيل المعالجة: يكفي أن تكون الوحدة القرائية أفضل فضاء متاحٍ حيث يمكن معاينة المعاني. إن حجم تلك الوحدات، المتحدد تجريبيًّا وتخمينيًّا، سيكون تابعًا لكثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص. والمطلوب ببساطة هو ألاَّ تتضمن الوحدة، على الأكثر، سوى ثلاثة أو أربعة معانٍ يجري تعدادها". وكذلك تجري ملاحظة الارتباطات المتبادلة فيما بين الوحدات القرائية المختلفة التي تكون قد رُقِّمت ترقيمًا متسلسلاً. وإن فضاء النص يجري تقسيمه إلى فضاءات صغيرة محدَّدة، يلاحظ فيها المحلل اشتغالَ المعاني وتفاعل الأنساق.

الثاني: النسق والإيحاء: النص عند بارت، أو بالأصح نسيج النص، يتشكل من تضافر وتشابك وانجدال عدد من الأنساق. وتعني الأنساق عمومًا مجموع الإحالات، والاقتباسات، وقواعد المقروئية، والبناء الرمزي، والمناخ الإيديولوجي. وهذه الأنساق ـ كما يبدو من تحليلات بارت ـ تجسيد لمفهوم عام مفاده أن النص الأدبي يقوم على الإيحاء؛ أي على معانٍ ثانية يكون معناها الأول هو المعنى التعميمي اللغوي الموجود في اللغة المتداولة ولغة المعاجم؛ فالكاتب لا يستعمل، في الحقيقة اللغة الأولى التعيينية المتداولة في الخطاب الاعتيادي و"المحايد"، بل اللغة الثانية والمعاني الثانية التي لا تخضع لقواعد إنتاج

وتلقي اللغة التعيينية والمعاني الأولى. وتلعب الأنساق دورًا مهمًّا في نسيج النص؛ فهي ما يمنح النص مظهر الانسجام والاتساق بحيث يكون كلُّ نسق يشكّل منطقَ بنيات أخرى ونصوص أخرى، يتشكّل مما يسميه بارت "الماسَلَف": ما سلف قراءته وكتابته ومشاهدته، بمعنى النص المجتمعي والثقافي. وهنا، يبحث محلل النص عن البنينة؛ أي تلك الحركة الدائبة التي تُكوِّن النص وتفتحه على تفاعل مستمر مع النصوص الأخرى ومع الأنساق الثقافية. حركة النص هذه هي ما يسميه بارت "الدلالية"، وهي العملية الدائمة التي بمقتضاها يصبح النص فضاءً لتفاعل المعاني وتولُّدها المستمر.

الثالث: التحليل والتحديد: يميِّز بارت التحليل؛ أي العمليات الإجرائية التي تهدف إلى تبيان السيرورات الدلالية في النص، و"دلاليته" من المحددات الخارجية للنص؛ فالتحليل النصي يرفض مبدئيًّا أيَّ توقيف لاشتغال النص وتولُّد معانيه. ويؤكد بارت أن التحليل النصي هو الذي يقدم المادة الخام للمناهج النقدية التي تسلك ـ بطبيعة منهجها ـ سبيلاً واحدًا من السبل العديدة التي كشف عنها التحليل النصي.

وهكذا، فإن عمليات تحليل النص عند بارت تجعل القارئ (المحلل) يُنتج نصًّا آخر، يكشف عن معاني النص الأصلي، وأنساقه، وإيحاءاته، وحركاته الداخلية محررًا النص الأصلي من قيوده.

هذه الجهود الهائلة التي تدعو إلى تحليل النص اعتمادًا على اللغة وجَّهت عددًا كبيرًا من النقاد إلى جعل "النصَّانية" منهجًا لهم، ومن هؤلاء: **فولفجانج هاينه مان** Wolfgang Heinemann، **وديتر فيهفجر** Dieter Viehweger في كتابهما "مدخل إلى علم لغة النص"، ومما تناولا فيه: الأبنية العميقة للنص،

والأبنية الكبرى للنصوص، وفهم النص على أساس وظيفة الاتصال، والنصوص من حيث كونها نتائج عمليات ذهنية، وأنساق المعرفة، وإنتاج النص[177]. وزتسيسلاف واورزنياك Zdzislaw Wawrzniak في كتابه "مدخل إلى علم النص"، ومما تناول فيه: أفعال الكلام وقواعد الفعل الكلامي، ووقائع التواصل وأنواع النصوص، والتنصيص (بناء النص) حيث ركّز فيه على: صيغة الأمر، والتضافر الاسمي، والإحالات التي ذكر منها: الاسمية المكررة، والضميرية، والترادفية، والتبعية، والتساوي، والتضاد[178]. ونجد هاليداي Halliday ورقية حسن Ruqaiya Hasan يتوسّعان في كتابيهما "الاتساق في الإنجليزية" Cohesion in English في تحليل النص بوصفه بنية لغوية؛ فيتناولان في الفصل الأول المفاهيم الأساسية: الإحالة، والحذف، والاتساق المعجمي، ويذهبان إلى أنها عناصر لا يتحقق الاتساق إلاّ بوجودها. ويخصصان الفصل الثاني للإحالة، وهي علاقة دلالية يُعبَّر عنها بوسائل نحوية، وتوجد في كل لغة عناصر تمتلك خاصية الإحالة، وتتمثل في الإنجليزية في الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. وتنقسم الإحالة إلى: سياقية ومقامية، كما تنقسم الإحالة السياقية إلى قبلية تحيل على السابق، وبعدية تحيل على اللاحق. ويدرس الفصل الثالث الاستبدال، وهو المظهر الثاني من مظاهر الاتساق، ويختلف عن الإحالة؛ إذ يتم على المستوى النحوي المعجمي، وهو استبدال عنصر بعنصر آخر، ولا يتم تأويل العناصر المستبدلة إلاّ بالرجوع إلى ما سبقها. ويتناول الفصل الرابع الحذفَ، وهو استبدال بالصفر؛ أي باللاشيء، مما يسبب فراغًا يقتضي من القارئ أن يملأه بالرجوع إلى جملة سابقة. وينقسم إلى: حذف اسمي، وحذف فعلي، وحذف داخل شبه الجملة. وفي الفصل الخامس، يتطرق الناقدان إلى دراسة الوصل وأنواعه، ويُقصد به الطريقة التي تجعل أجزاء النص متماسكة فيما

بينها؛ لتحقق علاقة اتساق. وينقسم الوصل إلى: إضافي، وعكسي، وسببي، وزمني. أما الفصل السادس، فيتناول الاتساق المعجمي، وهو اختيار عنصر معجمي يتعلق بعنصر آخر واردٍ مسبقًا. وينقسم إلى قسمين، هما: التكرار، والتلازم اللفظي. وينتهي الناقدان إلى تأكيد أن الاتساق ضروري لخلق النص، ولكنه غير كافٍ؛ لأنه ينتمي إلى المكون النصّي في النظام اللغوي، وإلى أن الاتساق يحقق الاستمرارية بين أجزاء النص، ويبدأ نصٌّ جديد حين لا تُبدي الجملة أيَّ اتساق مع الجمل السابقة لها[179].

ويحدد فان دايك Van Dijk مبادئ التحليل النصي في ست نقاط، ويشير قبل تحديدها إلى أنها لا تدعي الإحاطة، ولكنها تلخص عددًا معينًا من المميزات العامة للسانيات البنيوية وللسانيات التوليدية بالتوليف مع بعض المفاهيم الأولية للإبيستيمولوجيا وللعلوم الاجتماعية[180]، **الأولى**: تستعمل النصوص دائمًا في سياق خاص، ويتطلب تحليل النص وفهمه في النتيجة تحليلاً متزامنًا للسياق وفهمه. **الثانية**: يعد التحليل (النصي و/ أو السياقي) إنتاجًا ـ وهذا يعني إذن أنه يُعد في ذاته نصًّا ـ لذات محللة. إن مثل هذا التحليل ليس نتيجة للمميزات الموضوعية الملاحظة للنص وللسياق إذن فقط، ولكنها أيضًا وخصوصًا بناء عقلي لمميزات تنسبها الذات المحللة بشكل تفاعلي إلى النص أو إلى السياق. وإن هذا ليصح بالنسبة إلى القارئ أو المستمع الذي يقترب حدسًا من النص، كما يصح بالنسبة إلى الباحث العلمي. **الثالثة**: يعد التحليل، كما قلنا من قبل، نصًّا أو أيضًا ما نسميه "النص ـ الواصف" والذي يجب أن يُولَد في النتيجة، وأن يفهم في لسان معين وسياق تواصلي معين. وهذا يعني أنه يجب على التحليل، إذن، أن يلبي الضوابط التواضعية للجماعة التواصلية المعنية بهذا الأمر. وهكذا،

يستوجب على التحليل العلمي أن يلبي ضوابط التواصل العلمي ومعاييره. وإنَّ أمرًا كهذا ليستلزم، من بين أشياء أخرى، أن يكون التحليل قابلاً للفهم، وأن يكون في مقدوره أن يعيد إنتاج نفسه، وأن يكون واضحًا ونسقيًّا قدر الإمكان، وأن يكون مؤسسًا نظريًّا، وأن يكون أخيرًا متجهًا نحو قضايا وأهداف مطروحة بشكل مسبق. الرابعة: تمتلك النصوص ضروبًا مختلفة من المميزات، وإنه لمن الملائم إذن تمييز مستويات مختلفة من التحليل. وسندرس في كل مستوى من مستويات التحليل البنى المائزة لهذا المستوى. وسيأخذ هذا مكانًا في مختلف الميادين النسبية أو النظريات النسبية لعلم النص. وستقيِّم مستويات التحليل هذه، في إطار وصف نصي أكثر اندماجًا، علاقة بعضها ببعض. ويمكن لكل مستوى من هذه المستويات أن يرتبط، بشكل مستقل أو غير مستقل، بمميزات سياقية معينة. الخامسة: وسنميز بالطريقة نفسها، في تحليل السياق، ضروبًا مختلفة من السياق: سنُقيم بشكل عام تمييزًا بين سياق تداولي، وسياق نفسي (إدراكي وعاطفي)، وسياق اجتماعي ـ ثقافي حيث تأخذ السياقات التاريخية والسياقات الاجتماعية الاقتصادية مكانها. السادسة: يتم صنع الوصف البنيوي للنصوص والسياقات بمصطلحات مثل: الفئات، والوحدات المنتمية إلى هذه الوحدات، وكذلك بمصطلحات الضوابط، والمواصفات أو الإستراتيجيات التي تحدد العلاقات بين الفئات، وذلك مثل الطريقة التي تستطيع فيها هذه الفئات أن تتوالد بها فيما بينها في النص.

نلاحظ أن فان دايك يتمثل أفكار رولان بارت على وجه التحديد، فيما يتعلق بالنص الأصلي، والنص الذي تنتجه "الذات المحللة" والسياق والبُنى، وغير ذلك، إضافة إلى أفكار غيره في التحليل النصي، وكأن حضورها صار من

ضرورات المنهج دون اشتراط دقة نسبتها إلى أصحابها. وينطلق فان دايك في كتابه "النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي" من مسلَّمتين، **الأولى**: إن البناء النظري للعبارات على المستويين الصوري والدلالي، ينبغي أن يكمل ويتمم بالمستوى الثالث، وهو فعل الكلام؛ لأن كل عبارة متلفظ بها ينبغي ألاَّ توصف فقط من وجهة تركيبها الداخلي والمعنى المحدد لها، بل ينبغي أن ينظر إليها كذلك من وجهة الفعل التام الإنجاز المؤدي إلى إنتاج العبارة. ووصف هذا المستوى التداولي من هذا القبيل هو الذي يهيئ شروطًا حاسمة لغاية إنشاء وتركيب جزء من ضروب التواضع والاتفاق، مما يجعل العبارات مقبولة؛ أي يصير تركيبها مناسبًا لمقتضى الحال بالنظر إلى السياق التواصلي. **والثانية**: إن العبارات يمكن عدُّها واصفةً لكل جملة مفصولة على حدة أو على أنها تتخذ شكل انتظام سلسلة متوالية من الجمل، كما لو كانت مكافئة لجمل مؤلفة على وجه مخصوص من التأليف؛ إذ توجد فوارق متسقة الاطراد بين الجملة المركبة وانتظام توالي الجمل وتسلسلها، وخاصة من نوع المستوى الدلالي، ثم إن الجمل يمكن أن تتعلق بدلالة أو بمعنى جمل أخرى من نفس العبارة حتى ولو كان ذلك ليس دائمًا متشابهًا في شيء لمعاني القضايا في تركيبها أو الجمل المؤلَّفة"[181]. وعلى الرغم من محاولة فان دايك الاستقلال برؤية تميزه من الدراسات السابقة، فإنه يقرُّ بأن هاتين المسلمتين لا تخلوان من مشاكل منهجية تتصل بمجال النظرية اللسانية بوجه عام، وعلم النحو بوجه خاص، **الأولى**: إننا في وصف ظواهر من قبيل الضمائر والمعرفات (المحددات)، وطرق نظم المسند إليه (الموضوع) ـ المسند (المحمول)، نحتاج فوق ذلك إلى تفسير مسألة المرجع وتأويلها؛ ذلك أن مصطلح التأويل صار من هذا الوجه غامضًا مبهمًا؛ إذ هو يفيد معنى الصور (التعابير) كما يفيد على حدٍّ واحد، تحديد

ضروب مرجعية أنواع من التعابير محددة. ولما كانت نظرية المرجع قد تمهدت واستوت وخاصة في الفلسفة والمنطق، إلاَّ أنها لم تندرج بعد كليًّا ولا جزئيًّا على نحو كافٍ في علم اللسانيات. والثانية: من المستبعد جدًّا أن نوضح الفارق بين المعاني المعجمية للألفاظ من ناحية أولى، وبين معرفة العالم المتفق عليها من ناحية أخرى. وإذا كانت الجملة "الطاولة ضاحكة" غير جائزة بمعنى من المعاني، فليس السبب في ذلك راجعًا إلى لغتنا، بل بالأولى يرجع السبب إلى الأحداث الممكنة في عالمنا الواقعي؛ فسواء أمكن أن تكون العبارات أو الجمل المفيدة مركبة من جملة واحدة أو من خطاب واحد، فإن الأمر، حسب هذا الترتيب يتعلق بالتأويل الذي تقتضيه معرفة العالم المتفق عليها. وما يشتمل عليه المعجم النحوي من معرفة عن العالم يندرج فقط تحت صنف من مجموعة معينة. ومع أنه ليس بالإمكان أن يكون من المهام الواجبة لعلم اللسانيات إثبات هذه المعرفة بالعالم ذاته، فإننا نتوقع من هذا العلم أن يرشد كيف تستخدم هذه المعرفة في تأويل الجمل والخطاب؛ أي صياغتها للشروط والملابسات التي تصيرها الأساليب والأقاويل ذات دلالة. والثالثة: إن كل خطاب يحتمل أن يكون بنيات أو تراكيب محددة حتى وإن كانت مؤسسة على قواعد متعارف عليها، فلا يمكن أن تسمى على الدقة لسانية، أو على الأقل لا يمكن أن يعبر عنها صراحة في عرف النحو اللساني. والرابعة: حتى إذا كان من المفيد من الوجهة اللسانية أن نضع مسلمة الوحدة النظرية للنص لغاية أن نفسر الخطاب، فليس يترتب على ذلك أن فئة مستويات التحليل ووجوه الإعراب، والتراكيب النحوية، والقواعد، والقيود الضابطة الضرورية لاعتبار بنية الخطاب مطابقًا قد تختلف في شيء عن الفئة المستعملة في اعتبار بنية الجملة[182]. كان فان دايك جريئًا في البدء بطرح المشكلات؛ ليجعل القارئ هو الحكم على مدى نجاحه.

هذه المشكلات التي أثارها فان دايك، قبل أن يطبق التحليل النصي في كتابه أشبه ما تكون بالتحديات التي واجهها؛ ليبين كفاءته على خوض غمار هذا التحليل. ولكن هذا لا يعني أن علم لغة النص، أو علم النص (النصّانية) لم يُواجه بانتقادات، منها: إن علم لغة النص في الوقت الحاضر لا يتحرك بأية حال من الأحوال في سياق براجماتي ضيق، بل يتسم بجهود اندماج لغوية داخلية، واستعمال مجاوز لفرع علمي[183]، على النقيض من مجالات أخرى، مثل: علم الأصوات، يفهم علم لغة النص ـ على نحو مماثل للأسلوبية ـ بأنه غير مؤسسي يستقي تساؤلاته بناءً على وجود موضوعاته في كل مكان من كل المجالات المتصوَّرة[184]. وإن علم لغة النص، حتى الآن، يُعد تابعًا إلى حد بعيد للاستعمال الفني (غير العادي) للنص أكثر من كونه مرتبطًا به[185]. مما جعل السؤال مطروحًا حول مستقبله.

8 ـ النقد التفاعلي Interactive Criticism[186]: نشأ هذا النقد بفعل الالتقاء بين الأدب والتكنولوجيا بعد دخول الإنترنت إلى حياتنا اليومية في العقد الأخير من القرن العشرين. وقد فرضت الأعمال التي توظَّف فيها الوسائط المتعددة Multimedia، أن يتشكَّل خطاب نقدي يستفيد من تداخل الأجناس الأدبية، وتضافر الفنون الأخرى في التعبير الأدبي، ومنها: الصورة، والصوت، والفيديو، والظل، والحركة، إضافة إلى النص المكتوب والعتبات التي توضع للعمل كاملاً أو للعناصر السابقة. هذا النقد ما يزال غير مستقر على الرغم من مرور أكثر من خمسة وعشرين عامًا على نشوئه، ووجود مقدمات كثيرة لم تجعله يظهر فجأة، منها: الكتابة البصرية، ويبدو عدم استقراره في اضطراب المصطلحات الدالة عليه، والانشغال بالتنظير أكثر من التحليل النصي.

يشيع في الدراسات الأجنبية مصطلح "الأدب الرقمي" Digital Literature، أو "الأدب الإلكتروني" Electronic Literature، ويدل على النص الذي احتل مكانًا على صفحة الإنترنت، من جهة أولى، وعلى النص المترابط أو التشعبي Hypertext، من جهة أخرى، وهذا يبدو في إيراد الشاعر روبرت كندل Robert Kindall في صفحته على الإنترنت قصائد من النمطين. ويبدو، أيضًا، في عنوان أطروحة راينه كوسكيما Raine Koskima "الأدب الرقمي: من النص إلى النص التشعُّبي والما وراء" :Digital Literature From Text To Hypertext and Beyond". وهذا الخلط بين المصطلحات نابع من الحداثة النسبية في الغرب لهذا الشكل من الأدب؛ فكوسكيما تعد الأب للنص التشعبي هو الشاعر فانيفر بوش Vannevar Bush(187)، وبرغم ذلك، ينقل كاندل الفكرة الشائعة عن صعوبة اجتماع الشعر والتكنولوجيا معًا، فيقول: "نحن نعرف أن الشعر والتكنولوجيا لا يجتمعان، إلى أن تذكرنا أن الكتابة نفسها هي تكنولوجيا"(188)، ويتابع مشيرًا إلى التغير الحاصل، الآن، فيقول: "تقنية الكتابة تغيرت في عصر وسائل الإعلام الإلكترونية، والأدب تغير معها"(189). وفي مستهل أطروحتها، تعترف كوسكيما بصعوبة تحديد معنى المصطلح، وأن شقها هذه الطريق الصعبة، ستمهد للآخرين استخدامها، فترى أن "الأدب الرقمي غامض جدًا، وعسير جدًا على التحديد، ووفقًا لصيغة العمل، فإن التوضيح الآتي يمكن أن يستعمل"(190).

وإذا كان الأمر كذلك، فكيف عرّف الشاعر كاندل مصطلح "الأدب الإلكتروني"، وكيف عرَّفت كوسكيما "الأدب الرقمي"؟ يذهب كاندل إلى أن الصفحة الرئيسة لموقعه يهدف فيها إلى المساعدة في الشعر والخيال، وذلك من

أجل الانتقال من الحبر إلى "نقطة منفردة على الحاسوب تشكل المشهد كله Pixels"، ويشير إلى الأشياء التي كتبها عن الأدب، والنص التشعُّبي، والوسائط المتعددة، وطبقات الأدب الإلكترونية التي درسها على الإنترنت مباشرة Online في كلية الجامعة الجديدة[191]. وفي أثناء النص، يُفعِّل التركيب "الأدب الإلكتروني"؛ ليتيح للقارئ إمكانية تحديد معناه، وتردنا عملية النقر عليه إلى ما يسمى "المحرر الذي يكتب الملاحظات" Note Editor حيث نجد تعريف جوزيف تابي Joseph Tabbi، الآتي: "الأدب الإلكتروني هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية التي تظهر في الكون بتزايد، من حيث كونها من الوسائط الرقمية. بعض الأعمال تبدو للوهلة الأولى بحاجة إلى التعريف بنفسها، على أساس أنها أدبية، والبعض الآخر يظهر فقط بعد قراءة متأنية، وبعناية. النتيجة الكبرى هي أن العرض الضوئي وحده هو شيء من صورة مصغرة Microcosm عن الكون الأكبر من الذي يوجِّه ذلك، وهو تجمع مترامي الأطراف، وتركيب من أصوات مكتوبة للتعبير عن ارتياح أو اضطراب في العمل الأدبي على حد سواء"[192].

نلاحظ أن "الأدب الإلكتروني" عند كاندل، هو نفسه "الأدب الرقمي" عند كوسكيما، وأن "النص التشعبي" تحصيل حاصل للأدب الإلكتروني من غير حاجة للفصل بينهما. لكننا نجد كوسكيما، تفصل بينهما، على أساس أن ليس كل "أدب رقمي" هو "نص تشعبي"، فتتبنى تعريف نيلسون Nelson للنص التشعبي، وهو أن: "النص الذي يتشعَّب، ويسمح بخيارات للقراء، هو أفضل قراءة على شاشة تفاعلية. ترتبط، كما تُصوَّر شعبيًا، المتتاليات من أجزاء النص بوصلات تقدم للقارئ بطريقة مختلفة"[193].

هذا التعريف الذي تتبناه كوكسيما للنص التشعبي Hypertext، نجده في أماكن مختلفة عند الدارسين، وتكاد الصورة الشائعة له، لا تخرج عما جاء في موسوعة ويكبيديا Wikipedia الإلكترونية، وهو: "النص المعروض على جهاز الحاسوب مع وصلات تنقل إلى نص آخر، فتمكن القارئ من الوصول إليه على الفور، وعادة ما يتم ذلك عن طريق النقر بزر الفأرة أو سلسلة من الضغط على المفاتيح. بصرف النظر عن تشغيل النص، فإن النص التشعبي قد يحتوي على الجداول والصور وغيرها. ومن الوسائل الأخرى للتفاعل التي يمكن أن تكون أيضًا موجودة، أن تكون فقاعة مع النص تظهر عندما تحوم الفأرة فوق منطقة معينة، أو بداية الفيديو كليب، أو نموذج للاستكمال والتقديم"[194].

ما يزال معنى "الأدب التفاعلي" Interactive Literature من خلال ما سبق ضبابيًّا، ولكننا نعثر في تعريف جوزيف تابي Joseph Tabbi السابق للأدب الإلكتروني على عبارة: "هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية"، لكن طبيعة هذه المشاركة التي قد تحمل معنى التفاعل، ليست تمكننا من القول: إن تعريف تابي للأدب الإلكتروني كان تعريفًا للأدب التفاعلي في الوقت نفسه؛ فطبيعة المشاركة قد تقتصر على الإحساس بجمالية العمل. ولكن ما يمكننا، الآن، قوله مطمئنين: إن الأدب الرقمي، والأدب الإلكتروني واحد، وإن النص التشعبي هو جزء من تقنية الأدب الرقمي، والأدب الإلكتروني معًا، وغياب التشعب لا يلغي كونه رقميًّا أو إلكترونيًّا، وإن "الأدب التفاعلي" يكتسب صفة التفاعل حقًّا، حينما يشارك القارئ، ليس في تذوقه فحسب، بل في إتاحة المجال لإنتاج شيء منه، أو نقده، إضافة إلى استحالة تقديم المحتوى على الورق.

هناك تخوفات يطلقها كثير من النقاد والمبدعين في الغرب، تتصل بالمألوف الذي يطمئن إليه هؤلاء، وصعوبة تقبل هذا النمط من الكتابة، وغموض النتائج التي ستظهر في المستقبل. على سبيل المثال، بعد أن يطرح هايس رويث Hayes Roath السؤال: هل يمكن أن نعدَّ هذه الأشكال الجديدة أجناسًا أدبية؟ يقول: "لا شك في أن التطرف في تطبيق الظواهر التكنولوجية على الأدب هو في النهاية ممارسة غير علمية، لن تؤدي إلا إلى خلق حالة من الاغتراب بين القارئ المعاصر والأدب الحقيقي. هناك فعلاً مَنْ يتعامل بجدية مع فكرة الأدب الإلكتروني التفاعلي، ويحاول تسويق فكرة القصة الافتراضية التي يقتحمها القارئ على شاشة حاسوبه الشخصي، ويتحول إلى شخصية من شخصياتها! قد تبدو الفكرة مجرد لعب، لكنها تشير بالفعل إلى التطورات التي حدثت في علاقة القارئ المعاصر باللغة عمومًا. لا يمكن بالطبع تجاهل ما أحدثته التكنولوجيا الرقمية في واقع الأدب المعاصر، ولكن، هل يمكن بأيِّ حال من الأحوال التعامل مع أدبية النص خارج المعايير الجمالية؟"[195]. ويضيف مجيبًا عن هذا السؤال: "إن فكرة النص التفاعلي ليست جديدة بالمطلق في عالم الأدب؛ فكل الملاحم الخالدة والأساطير والملاحم الشعبية.. وحتى العديد من منجزات الرواية الحديثة عرفت التفاعل من خلال تعدد الأصوات، وآليات التناص، وتعدد الذوات الكاتبة، ولكن السرد في كل تلك الأشكال العريقة بقي ظاهرة وممارسة ذات خصوصية جمالية تنبع من كينونة النص ذاته، وليس من أيِّ مرجعية غريبة عنه، كما هو الحال في أشكال السرد التي يتم تصنيعها تقنيًّا خارج أيِّ سياق جمالي"[196]. ثم يخلص إلى النتيجة الآتية: "قد تكون تطبيقات النص التفاعلي مناسبة ومفيدة في حقول: علم النفس، والتربية والتعليم؛ لما تمتلكه من إمكانيات تعبيرية تتيح للفرد التعبير عن ذاته في بيئة تشاركية، لكنها، من المؤكد، لن تكون قادرة على إنتاج

أدب يكتب التجربة الإنسانية، ويؤرخ لحياة المخيلة والذاكرة. ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى الدور الحاسم الذي تلعبه شركات إنتاج وتسويق الألعاب وبرمجيات الترفيه في تحفيز المستهلك على الخلط بين الظواهر السردية التي يمكن في الحقيقة رصدها في جميع ميادين الحياة وبين الأدب الذي يمتلك خصوصية تكرست عبر تاريخ الإبداع الإنساني. من المؤكد أن هذا التاريخ لن يتغير بهذه السهولة التي يتوهمها البعض"[197].

طرح رويث القضايا الآتية: صعوبة تصنيف النص التفاعلي بناء على الأجناس المعروفة لنا، وأثر النص التفاعلي في خلق "الاغتراب" عن الأدب الحقيقي، وإضعاف اللغة، وإنتاج النص يأتي خارج سياق جمالي، وكذلك، نقده يبدو خارج المعايير الجمالية. هذه القضايا، دفعته لنفي أن تكون التقنية مناسبة للأدب؛ لأنها تستبعد خصوصيته، ولا تعبر عن تجربته الإنسانية، وتؤرخ لها. وسأتناول التصنيف الأجناسي في القسم التالي، أما بقية القضايا، فسأتناولها بإيجاز. هناك "اغتراب" عن الأدب الحقيقي فعلاً، ولا يستطيع أحدٌ إنكاره، ويشكو الشعراء والكتاب في محاوراتهم الإعلامية مما يحدث، وهناك إقصاء من قبل دور النشر حيث يضطر الشاعر أو الكاتب إلى نشر إبداعه على نفقته الخاصة، وهناك شكوى من تدني أعداد الحاضرين للأمسيات الشعرية والقصصية، ولكن هناك إقبال ملحوظ على القراءة من خلال الإنترنت في الشرق والغرب، وهناك سعي حثيث للبحث عن نصوص تقدم التجربة بطريقة مختلفة يشعر القارئ أنه ليس منفصلاً عن النص، بل إن هناك حالة ألفة بينهما. ولعل جيل الشباب هو الأكثر اقترابًا من هذه النصوص؛ لأنه نشأ في وسطها. وهذا ما يدفع إلى القول: إن الاغتراب عن الأدب الحقيقي، ليس بالإمكان التخلص منه؛ لأن طبيعة الحياة

المعاصرة فرضت هذا النمط من الاغتراب، وأن النص التفاعلي سيجعل الاغتراب عن الأدب زائفًا، في حين، أن الاغتراب عن صانع الكلمة / الشاعر سيستفحل. أما إضعاف اللغة، فإن النص المكتوب بالكلمة يتضافر مع الوسائط الأخرى لينهض بالمعنى، أيضًا، ما يجعل اللغة التي يصنعها المتلقي مبنية على لغة موجودة في النص، وقد يكون الأمر أكثر فعالية، إذا رأى منتج العمل أن يجعل من نصه مقروءًا ومسموعًا في وقت واحد. وهذه قضية يمكن أن يدرجها الناقد التفاعلي ضمن أجندته، بحيث تكون اللغة عاملاً فعالاً في نجاح المنتِج في عرض تجربته. وفيما يتعلق بجمالية النص، فإن هذا التضافر بين الصوت، والحركة، والجرافيك.. قد ألقى بجماليات أخرى على نص جمالي أصلاً؛ ومدى توفيق الشاعر أو الكاتب في التجربة مسألة متروكة للناقد. إن خصوصية الأدب لا تعني أن يبقى الأدب أسير الكلمة وحدها، بل أن يحافظ على خصوصيته جنسًا منتميًا للشعر أو الرواية، ومعبرًا عن تجربة يريدها صاحبها أن تبقى لها مرجعيتها الفردية، فيذكر اسمه تحت العنوان، ومعبرًا عن تجربة يريدها صاحبها أن تخرج من نطاق الفردية لتكون جماعية، يشترك الآخرون في بنائها، فيهمل ذكر اسمه تحت العنوان. في الحالتين، هناك خصوصية للأدب، وهو عدم الخروج عن التعبير عن تجربة تمس جوانب من حياة الإنسان في كل زمان ومكان، وعدم الخروج عن التعبير وفق الجنس الأدبي الذي يمضي العمل فيه.

لقد رأى رويث أن النص التفاعلي له جذور، وليس جديدًا علينا، وكان ينبغي أن تفضي به هذه الرؤية إلى نتيجة مؤداها: إن إنتاج العمل التفاعلي جاء ملبيًا لتلك الحركة نحو التطور، ومن الضروري أن يسعى الناقد التفاعلي إلى كشف تجربة منتج النص الإنسانية، فيقرب العمل من القارئ.

إن التفاعلية صالحة بكل معنى الكلمة للأدب، ويمكن أن توظف في حقول أخرى، منها: علم النفس، والتربية والتعليم، وتنجح في ذلك، ولكن لكل عمل خصوصيته في الإنتاج، وفي التلقي، وفي النقد. غير أن ما يعنينا، هنا، الأدب؛ وتؤكد التجارب الكثيرة في الغرب أنها استطاعت أن تحظى بجمهورها الواسع، وتؤكد التجارب القليلة في الشرق أنها استطاعت أن تحظى بجمهورها الواسع، أيضًا. بقي أن أشير إلى أن مسألة التأريخ للتجربة بل لحياة المخيلة والذاكرة، وفق تعبير رويث، من المسائل التي لا تستطيع التقنية أن تضمن قيامها بهذا الدور؛ فالمواقع الإلكترونية لا تحظى بالخلود، والقفزات الهائلة في التقنية قد تجبُّ ما قبلها لعدم توافق البرامج المحدثة مع السابقة، وربما نفقد الموقع كاملاً لسبب معين، أما وسائل التخزين في غير الإنترنت، فالحاجة تدعو إلى تأسيس مكتبات تتضمن الأعمال التفاعلية، بصورة تجعل مرتاد المكتبة قادرًا على استعارتها، كما جرت العادة عند استعارة كتاب، ولكن العمل نفسه بعد ذلك سيكون عرضة للتلف. وهذا ما يجعلني أؤكد أن تصوُّر الأمر معركة بين الكتاب والوسائط الإلكترونية ينبغي أن يتوقف، فيعيش الاثنان معًا، ونستعين على التأريخ للتجربة الإنسانية الموجودة تفاعليًّا على الإنترنت بالكتاب، فينهض باحتواء الذاكرة الجمعية لنتاج الأمة التي قصَّرت الوسائط التقنية عن الاحتفاظ بها إلى الأبد.

في تحليل العمل التفاعلي، بات النص المكتوب جزءًا من العمل كاملاً، يهبه صفة الأدبية، ويأتي توظيفه مؤديًا المعنى كما تؤديه العناصر الأخرى. وهذا يعني أن تحليل العمل التفاعلي صار بمنزلة تحليل النص الأدبي، ولكن على الناقد الذي يمارس التحليل امتلاك الكفاية اللازمة في هذا المجال؛ فالدخول بالأدوات القديمة نفسها لن تقدم لهذا العمل شيئًا ذا جدوى.

المناهج وتحليل النص الأدبي عند العرب

حاول كل منهج من مناهج النقد الأدبي السابقة أن يفرض أيديولوجيته في تحليل النص الأدبي إلى الحد الذي جعل الناقد جون م. إيليس John M. Ellise، صاحب كتاب "ضد التفكيك" Against Deconstruction، يقول: "النقاد المحدثون أقل ميلاً نحو إفساح المجال للنص كي يتحدث عن نفسه بتركيز الانتباه على توكيداته. إنهم معنيون بالأثر الذي يحدثونه هم أنفسهم بدلاً مما يحدثه النص من أثر، وذلك بإحلال أيديولوجياتهم ونظمهم المفاهيمية محل النص الأدبي؛ فهم يظهرون، في الأعم الأغلب، وكأنهم يسعون إلى منافسة قراءة اللغة الأدبية بما يطلقونه من صعادات مفاهيمية مبهرة، ويعمدون إلى استعراض معارفهم الواسعة وجولاتهم الفكرية بدل استعراض مهارة النص الأدبي ذاته"[198]، وما حدث في تحليل النص الأدبي في الغرب، حدث ما يضارعه عند العرب تقريبًا، وإن كانت الصعوبة التي واجهت النقاد العرب أكبر منها عند أصحاب تلك الأيديولوجيات؛ لأنهم بحاجة إلى تبيئة المناهج، وتطويع مفاهيمها؛ لتناسب النص الذي نشأ في مجتمع لم تسد فيه الفلسفات نفسها التي أفرزت المناهج. وهنا، تنبغي الإشارة إلى أن التبيئة والتطويع، اقتضيا تطويرًا للمناهج الغربية، وفي كثير من الأحيان، اقتضيا محاولة التأصيل لها. وقد أشار أكثر من ناقد إلى أن منهجه في تحليل النص ليس ببغائيًا؛ بمعنى ترديد ما لدى الغرب وحده[199].

في النظرة إلى النص من الخارج، يبدو التأثر بالمناهج الأجنبية واضحًا، وكذلك تبدو محاولة التبيئة لها؛ فالتأثر عند عباس محمود العقاد، على سبيل

المثال، نجده في توظيف أفكار من المنهج النفسي في دراسته لشخصية أبي نواس، لينتهي إلى القول بأنه "نرجسي"[200]، ونجده في دراسته لابن الرومي يوظف أفكارًا من المنهج التاريخي كالعرق والبيئة[201]. ونجد توظيفًا لأفكار المنهج النفسي في دراسة محمد النويهي لشخصية بشار بن برد، ونفسية أبي نواس، على الرغم من تأكيده أنه لم يكن أسيرًا لرؤى فرويد، بل تخير منهجه من شتى الفلسفات النفسية الأخرى[202]. وتظهر أفكار المنهج التاريخي، في كتابات طه حسين وبخاصة المبكرة منها؛ فهو يحدد منهجه بأنه نابع من منطق تاريخي أدبي، ليس فيه حكم إلا وهو يستند إلى مصدر، ولا نتيجة إلا وهي تعتمد على مقدمة[203]؛ ليصير النص مرآة تعكس البيئة التي عاش فيها منتجه، أما خروج النص عن كونه مرآة، فيعني وضعه على محك التشكيك بنسبة انتمائه إلى تلك البيئة.

وقد تضمنت أفكار المنهج الاجتماعي دراسات عبد المحسن طه بدر للرواية، فركَّزت على الواقعية الاجتماعية، والالتزام بمنطلقات المجتمع الفكرية؛ ذلك أن النص تصوير للحياة التي يعيش فيها منتجه حيث يعبر فيه عن إحساسه تجاه الواقع بتلقائية بعيدة عن التجريد والدعاية المباشرة[204]. وعزز وجودَ تلك الأفكار في تناول الناقد للنص، سيادةُ فلسفات عالمية مؤدلجة كالواقعية الاشتراكية آنذاك.

وعن تبيئة المناهج، نجد أحمد ضيف (1880 ـ 1945)، على سبيل المثال، يسجل إعجابه بالأفكار التي طرحها برونتير حول نشوء وارتقاء الأنواع الأدبية متأثرًا دارون، ليدعو إلى تطبيق منهجه على البلاغة العربية، فيسميه بما يناسب ثقافتنا مذهب "التدرج والانتقال"، وفيه تنقسم الأنواع الأدبية إلى فصائل، كما هو الحال في علم النبات والحيوان[205]. وإذا تم بناء هذا المذهب، كما يرى، سيكون

من أعظم مذاهب النقد التي تساعد على دراسة تاريخ البلاغة، وكشف مخبأ الكلام، وترتيب وتبويب ضروب الكتابات، وجعلها خاضعة لقوانين عامة، كما تخضع الأنواع الحية والمسائل العلمية لها[206]، وفي الوقت نفسه، نجده يحافظ على عناصر المنهج التاريخي الرئيسة: البيئة، والزمن، والعرق. وكذا يفعل أمين الخولي، أيضًا؛ إذ نجده يخرج عن تسمية المنهج "التاريخي" إلى "الإقليمي" بوصفه قضية العلم في تاريخ الأدب، وتعبيرًا عن تميُّز الأدب المصري من الأدب في الأقطار العربية[207]، إضافة إلى الحفاظ على عناصر المنهج التاريخي السابقة.

وسعى نقاد آخرون إلى التأصيل والتحديث في تناول النص الأدبي من خلال مستويات متعددة، أهمها: النظرية، والمنهجية، والمعيارية، والمصطلحية إلى الحد الذي تتداخل فيه المناهج معًا، إضافة إلى حضور لافت للتراث النقدي العربي، ما يجعل تحديد المنهج الغالب صعبًا؛ إذ نجد عز الدين إسماعيل، يكتب عن الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، والتي منها: الأساس التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، ويتحدث عن قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ويؤصل في كتابته عن الشعر العربي المعاصر، ويكتب عن التفسير النفسي للأدب. وكذا يفعل شكري عياد حين يكتب عن الأسلوبية، وعن الإبداع، واللحظة الجمالية، وعملية تلقي النص. وكذا يفعل مصطفى ناصف حين يكتب عن الصورة الأدبية في الشعر العربي، والمعنى في النقد القديم، ويتحرى جماليات اللغة في تناول النص الشعري. إن التأصيل للمناهج النقدية الحديثة، وفي الوقت نفسه، تطبيق مناهج نقدية مختلفة ومتداخلة، تجعل السؤال الصعب: ما المنهج الغالب؟ مطروحًا في كل تطبيق لهم على النصوص. ومهما يكن من أمر، يمكن القول مبدئيًا: إن المنهج الغالب لدى عز الدين إسماعيل هو النفسي على الرغم

من تطبيقاته الجمالية، ولدى شكري عياد هو الأسلوبي، ولدى مصطفى ناصف هو الجمالي.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن هؤلاء المؤصلين اتخذوا من المناهج التي تنظر إلى النص من الخارج معبرًا للنظر إليه من الداخل، كما يبدو جليًّا لدى الناقدين الجماليين: مصطفى ناصف، ولطفي عبد البديع. واللافت للنظر أن تلاميذ هؤلاء النقاد، وسَّعوا رقعة تحليل النص الشعري إلى الحد الذي يمكن القول فيه: إن النص تماهى مع الأفكار التي يطرحها هؤلاء، فصار من الصعب إثبات أنه سيق شاهدًا على تلك الأفكار، كما هو الحال لدى إبراهيم السنجلاوي الذي تتلمذ على يدي لطفي عبد البديع في أطروحة الماجستير "الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي"، هذا من ناحية أولى. وبنى آخرون على جزئيات من تلك المناهج تحليل النص، منها المصطلحان: النماذج العليا Archetypes، واللاشعور الجمعي Collective Unconsiousness اللذان طرحهما كارك يونغ K. Jung، فولوا وجوههم شطر التفسير الأسطوري لشعر ما قبل الإسلام بخاصة، ومن هؤلاء: أحمد كمال زكي، وإبراهيم عبد الرحمن، وعادل البياتي، ونصرت عبد الرحمن، وعلي البطل. ونجد اعتمادًا أقوى على التحليل النصّي من الداخل، أيضًا، عند تلاميذ هؤلاء، كما هو الحال لدى ثناء أنس الوجود التي تتلمذت على يدي إبراهيم عبد الرحمن في أطروحة الماجستير "الماء في الشعر الجاهلي" على الرغم من تسمية منهجها بـ"التكاملي"، ولدى إبراهيم محمد علي الذي تتلمذ على يدي علي البطل في أطروحة الماجستير "اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية"[208]، هذا من ناحية أخرى.

وفي النظرة إلى النص من الداخل، يبدو التأثر بالمناهج الأجنبية واضحًا، وكذلك تبدو محاولة التبيئة لها، أيضًا؛ فالبنيوية ظهرت في كتابات العديد من الدارسين، ولكن أكثرهم شهرة هو كمال أبو ديب في كتابيه: "جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر" و"الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي". وعلى الرغم من المنطلقات المهمة في التحليل النصي التي طرحها أبو ديب في كتابه الأول بقوله: "يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، طموحًا، لا إلى فهم عدد محدود من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية، والشمولية والجذرية في آنٍ واحد؛ أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة"[209]، وعلى الرغم من تحذيره المسبق من تطبيق المناهج النقدية الجاهزة على النص[210]، وتبيئة المنهج بإيجاد أصول عربية له[211]، ومحاولة كسر انغلاق المنهج على نفسه من خلال الانفتاح على قنوات أخرى كتحليل شتراوس للأسطورة، وتحليل فلاديمير بروب للحكاية، ونظرية التأليف الشفوي عند ملمان باري وألبرت لورد، والتحليل اللغوي عند رومان ياكوبسن[212]، في كتابه الثاني، فإن البنيوية العربية لم تستطع أن تحقق طموحاتها، وإن كانت قد لفتت نظر الدارسين العرب إلى ضرورة تحليل بنية النص.

وحددت ريتا عوض، في دراستها "بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"، أيضًا، منطلقات مهمة في التحليل النصي، وحاولت أن تجعلها اللبنة الأولى في بناء منهج نقدي عربي حديث يعمق حس الإنسان العربي

بتراثه[213]، وحذرت من استيراد المناهج والآراء الجاهزة بدون حس نقدي حقيقي، وبدون استيعاب لخصوصية التراث الشعري العربي، وبدون الأخذ بحقيقة لا تقبل الجدل، وهي أن أية دراسة نقدية، أو تحليل لعمل شعري لا يبشق من منطلق العمل نفسه، بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق"[214]، وكانت أكثر المفردات دورانًا في دراستها للنص: الأعراف الأدبية، والتزامن، وقابلية الصورة للتنبؤ. أما البنية نفسها، فتتألف من مجموعة مشاهد متجاورة، يمكن تبديل موقعها بدون أن يختل البناء العام؛ لأن هذه المشاهد متزامنة؛ أي أنها حادثة معًا، وتُشاهد معًا[215]. إن أخذ مفردات مختلفة من البنيوية، والسيميائية، والمونتاجية، وغير ذلك، وفي الوقت نفسه البقاء في دائرة البنيوية بوصفها مرتكزًا جاذبًا إليها، لن يقود إلى إنتاج منهج نقدي عربي له خصوصيته، كما دعت عوض، وكما دعا آخرون اعتمادًا على التراث[216]؛ فالمشكلة ليست في التوصُّل إلى منهج يمتلك هوية عربية صرفة، بل إلى حرية تحليل النص وفق ما يتطلب النص نفسه.

وفي دراسات وبحوث متتالية، حاول موسى الربابعة أن يقرأ النص الشعري الجاهلي قراءة أسلوبية، ثم امتدت القراءة إلى نصوص شعرية حديثة[217]، مركِّزًا على مفردات أساسية، منها: الغرابة، والانحراف، والتكرار، والحذف، والتضاد. إضافة إلى: الاستعارة، والمجاز، والتوازي. وعلى الرغم من انحيازه إلى النقد العربي القديم وهو يقرأ النص، أو يتناول المصطلحات النقدية، فإننا لا يمكن أن نزعم أن الربابعة يطبق الأسلوبية بأمانة، ولا أن نزعم أنه مرتاح للمنهجية النقدية الأجنبية برمتها. ولهذا نجده يقول عن القراءة البنيوية للنص الشعري: "لم تُوجَّه نقودٌ للبنيوية في العالم وحسب، بل واجهت البنيوية نقودًا

عنيفة حتى في موطنها الأصلي، وهذه إشارات إلى أزمة يحسها الناقد؛ إذ القارئ في هذا الزمن يرى أن هناك إشكالية اسمها "إشكالية المنهج"، وهي إشكالية نابعة في العالم العربي من شقين، الأول: أن المناهج الجديدة ليست عربية، وإنما هي مناهج وافدة تطرح إشكالية التعامل مع ثقافة غريبة توصف بثقافة الغزو. والآخر يتمثل في إجرائيات المنهج ومقاربة للنصوص. وهذا النقد لم يُوجَّه للبنيوية، وإنما يمكن أن يُوجَّه إلى المناهج الأخرى الوافدة من مثل: السيميولوجية والتفكيكية والتأويلية وغيرها من المناهج"[218]. وينتهي الربابعة إلى نتيجة مؤداها أن "النقد العربي الحديث يعيش لحظات التلقن والتقليد، وتكاد تكون الصورة العامة التي يتصف بها تتجسد في كونه قد أصبح عالة على الآخر؛ فالذي لا يشارك ولا يسهم في صنع الثقافة العالمية التي تعيش الانفتاح يصبح ضحية ومقلِّدًا وناسخًا للآخر، حتى نسخه يمكن أن يكون مشوَّهًا ومهمَّشًا في آنٍ واحد. ولذلك يعيش النقد العربي الحديث أزمة حقيقية في كونه غير قادر على صياغة نظرية نقدية عربية تسهم في إنتاج معطيات للنقد، تتجاوز فيه عمليات التقبل إلى عملية إنتاج ومشاركة في صنع ثقافة العالم"[219]. لن أعود للنقطة التي ألححت عليها، وهي استحالة تشكيل نقد صافٍ، حتى النقد العربي القديم في زمنه الذهبي، ليس في قدرتنا الادعاء أنه كان صافيًا؛ فالمؤثرات اليونانية واضحة فيه، وكلما امتد بنا الزمن واتسعت المعرفة ازدادت الإشكالية تعقيدًا، وهذا يعني أنَّ لبَّ الإشكالية هو سوء إدارة المعرفة. عندما أسس رولان بارت، وجوليا كريستيفا وغيرهما، الخطاب النقدي، لم يكن في ذهنهما أن يمتدَّ إلى شتى أصقاع الأرض، ويولِّد عند العرب إشكالية، كان في ذهنهما تقديم رؤية للنص من زاوية ما، تدعمها فلسفة معينة، لكننا ـ نحن العرب ـ نجتزئ الفلسفة، ونطبِّق على نصوص أدبية، وكأنَّ النقد قواعد رياضية تصلح للتطبيق على أية أرقام في

الكون. لقد أضاف أبو ديب على البنيوية بوصفها منهجًا عناصرَ كثيرة[220]، وأضاف الربابعة نفسه على الأسلوبية معطياتٍ نقدية عربية قديمة في دراساته السابقة بحيث صار من الضرورة بمكان دراسة الأصل والانحراف.

واعتمد محمد مفتاح في كتابه "في سيمياء الشعر القديم" على التحليل الفيلولوجي للغة الشعرية، فيقول محددًا منهجه ومصادره: "اخترتُ قصيدة أبي البقاء الرُّندي النونية؛ لتحقيق نيَّاتي، ولتطبيق عناصر نظرية نحتُّها مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من مبادئ، ومما انتهت إليه الدراسات الشعرية ـ السيميائية الآن؛ فالمحاولة، إذن، تدخل ضمن القراءة المتعددة"[221]، ويرى أن بنية الخطاب الشعري تتركب من عدة عناصر متضافرة، وهي المواد الصوتية، والمعجم، والتركيب، والمقصدية، وأن البحث في عنصر واحد منها بمعزل عن باقي العناصر، يجعل النتائج المتوصَّل إليها متناقضة وجزئية وخاطئة[222]. ويحدد محاولته، فيما بعد، بأنها تدخل ضمن نظرية الشعرية التي لها مسلماتها وفروضها ونظرياتها، كما نجد عند ياكبسون ولوتمان وجان كوهن.. ومع اختلافهم، فإنهم يشتركون جميعًا في محاولتهم صياغة مبادئ عامة للشعر[223]. ويضيف نقطة مهمة يقول فيها: "وقد التجأنا، أحيانًا، إلى التحليل السيميائي متمِّمين به النظرية الشعرية، إذا وجدنا في بعض الأبيات عناصر سردية"[224]. هذا يعني أن السيميائية لم تكن النظرية الموجِّهة لتحليل النص الشعري، بل كانت ضمن مناهج معاصرة وتقنيات تحليل نصية مختلفة، ركَّزت على اللغة الشعرية: تحليلها فيلولوجيًّا؛ لتصنيف معانيها، وتحديد إيحاءاتها، وتداعياتها، مما يجعل السؤال: لماذا حمل العنوان كلمة "السيمياء"، ما دام المؤلف سيسعى إلى قراءة متعددة، تفضي إلى رؤية شمولية جاءت نتاج توظيف بعض ما انتهى إليه القديم والحديث في الشرق

والغرب معًا؟ يمكن القول: إن الناقد مفتاح انفلت من السيميائية بوصفها منهجًا، ففعل كما فعل أبو ديب، والربابعة، وغيرهما، وهذا ما سنجده أيضًا في المنهج قبل الأخير الذي سنتناوله، وهو المنهج الثقافي.

وعند الحديث عن النقد النسوي[225]، نجد أن هناك كتابات عربية تحاول أن تُظهر ما يُرادف "البطريركية" عند الغرب، كما يبدو في كتابات نوال السعداوي[226] التي لا تتناول المرأة من المنحى الأدبي، بل الاجتماعي والسيكولوجي، وهو ما يمكن عدُّه تنظيرًا للتطبيق عليها، على الرغم من التحفظات الكثيرة فيها.

ما زالت معظم الدراسات العربية التي تتناول ما تكتبه المرأة عالقة في إشكالية المصطلح، وما زال الدارسون يستهلكون قصارى جهودهم في مسألة الاعتراف بهذه الكتابة وبنقدها، وتاريخها، والبحث عن ملامحها قبل الانتقال إلى التطبيق عليها، إن كان هناك تطبيق[227]، على الرغم من أن "النسائية" تعني الكتابة التي تكتبها النساء بوصفها جنسًا Sex يتحدد بيولوجيًّا، وأن "النسوية" تعني الكتابة التي تكتسب الهوية الجنسية Gender بوصفها مفهومًا ثقافيًّا مكتسبًا[228]، وإذا كانت الكتابة النسوية بصوت الرجل تسمى "الاسترجال"، والكتابة الذكورية بصوت الأنثى تسمى "الخناثة"، فإننا نرفض التسميتين كلتيهما؛ لأن طبيعة الكتابة الإبداعية نفسها ذات طبيعة مراوغة ومخاتلة، وتستطيع أن تتشكل وفق ما تتطلب التجربة نفسها. فما يعنينا في النهاية، قدرة الكاتب/ الكاتبة على جعلنا نصدقه فنيًّا، ومثل هذه التسميات سيتبعها بالضرورة تسميات أخرى، مثل: ناقدة مسترجلة، وناقد مخنث، وغير ذلك من التسميات غير اللائقة، وهذا ما يتعمَّد الإساءة إليهما معًا.

وللخروج من هذه الإشكالية، يبدو لي أن استخدام تسمية "الأنثوية" أكثر دقة من التسميات الأخرى حينما نتعامل مع إنتاج أدبي. وبناء على هذا، ليست "الأنثوية" التي نقصدها في هذا الكتاب مرادفة لـ "النسوية" Feminism، أو الأنثوية Feminine بوصفها حركة متقدمة عليها؛ فالأنثوية التي نقصدها، تتصل بالتعبير عن رؤية المرأة للحياة وما يجري فيها، وتصوير مشاعرها.. بوصفها مكملاً للرجل، وبوصفه مكملاً لها، وقد يأتي ذلك على لسان المرأة أو الرجل المعبّر بلسانها. أما الثانية فتتصل بالتعبير عن رؤية المرأة بوصفها عنصرًا نقيضًا للذكورة، ما ترتب عليه من مطالبتها بالتحرر، والتمرد على البنى المتحيزة للذكورة بحيث يكون صوتها النابض بهذا جزءًا من أدب ما بعد الحداثة، ولا يأتي هذا الصوت إلا بلسان المرأة وحدها. هذا الاتصال مبني على رد الفعل تجاه الصورة الغربية المبكرة للمرأة باعتبارها "أصل الخطيئة"، "والضعف"، والانتماء إلى "المادة" أكثر من الانتماء إلى الروح. وهكذا، فإن "الأنثوية" يمكن أن تكون بلسان الأنثى، ويمكن أن تكون بلسان الذكر؛ لأن الأدب لا يُجزأ بهذه الصورة التي تقوم على جنس منتج النص، بل على طبيعة النص الذي يظهر فيه تعبير المرأة عن قوتها في مواجهة ضوائق الحياة، وتحولات الآخر عنها أو خيانته لها. ولعل أكبر مظاهر قوتها تكمن في الشعر؛ لأنها تبدو فيه وجهًا لوجه أمام المتلقي برغم أن أكبر مظاهر وفائها للفن الذي احتضن موهبتها عبر التاريخ الطويل هو السرد؛ لأنها تبدو فيه مختبئة وراء شخصياتها عن المتلقي.

إن مصطلح "النسوية" و "النسائية" في النقد العربي الحديث ما زالا يستخدمان للدلالة على الجنس Sex المحدد بيولوجيًا؛ إذ تُصنَّف الكتابات التي تنتجها المرأة شعرًا وسردًا ضمنها، وليس للدلالة على الهوية الجنسية Gender التي تكتسبها

المرأة بوصفها مفهومًا ثقافيًا يتأثر ويؤثر في الثقافة السائدة، وفي النتاج الأدبي الذي تصدره، على الرغم من الإفاضة في الحد من التداخل والخلط بين المصطلحين. إضافة إلى أن الدراسات التي تتناول الكتابة بصوت الرجل ما زالت مُغيَّبة عن الساحة، وكذلك التي تتناول الكتابة الذكورية بصوت الأنثى؛ لأن هذه المسألة ستضع الأدب النسوي على محك الاعترف بوجود خصائص مميزة له، استطاع بعض المبدعين الذكور اختراقها في الشعر والسرد معًا. إضافة إلى أن تحديد الأساليب النسائية في الكتابة، سيجعلها عُرضة للانتقاص منها، واتهامها بالضعف، وما إلى ذلك من الأوصاف التي تحاول النيل منها. إن الكتابة التي تخاطب الإنسان لا تأخذ قيمتها الحقيقية من حيث كونها إبداع رجل أو إبداع امرأة؛ فالكتابةُ نفسها هي التي تفرض حضورها القوي في المجتمع. وإن وظيفة الناقد تكمن في اكتشاف الجانب الأنثوي في النص الروائي، وليس تصنيف الأدب؛ فالجانب الأنثوي، والجانب الذكوري نجدهما في تشكل النص الإبداعي بصورة عامة، ولكن الأكثر أهمية هو قدرة المرأة في كتاباتها على التعبير بصوت الرجل: عواطفه، وتفكيره، وتصرفاته.. وقدرة الرجل على أن يفعل ذلك، أيضاً، عند الحديث بصوتها، وهذا ما يجعل إنسانية الإنسان أكثر تجليًا في النص الأدبي الذي نتناوله بالتحليل.

وكتب عبد الله الغذامي في البنيوية[229]، والتفكيكية Deconstruction التي سمَّاها "التشريحية"[230]، ثم في النقد الثقافي، وذلك في كتابه "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" حيث يقول في مقدمته: "لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة. لقد أدى النقد الأدبي

دورًا مهمًّـا في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبُّل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسـقية المختبئـة من تحت عباءة الجمالي، وظلـت العيـوب النسـقية تتنـامى متوسـلة بالجمـالي، الشعري والبلاغي، وحتى صارت نماذجنا الراقية ـ بلاغيًّـا ـ هي مصادر الخلـل النسقي"[231]، ويخلص إلى القول: "وبما أن النقد الأدبي غير مؤهـل لكشـف هـذا الخلل الثقافي، فقد كانت دعوتي بـإعلان مـوت النقـد الأدبـي، وإحـلال النقـد الثقافي مكانه"[232]. ولكنه يستدرك نافيًـا ما قد يتبادر إلى الذهن بسرعة، فيقـول: "ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريـره وتسـويقه بغـض النظـر عـن عيوبـه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجـراء تحويـل في المنظومة المصطلحية"[233]. ويتساءل الغذامي: كيف يمكننـا إحـداث نقلـة نوعيـة للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي؟ ثم يجيب: نحتاجُ هنا إلى عدد من العمليات الإجرائية هي: نقلة في المصطلح النقدي، والمفهوم (النسق)، والوظيفة، والتطبيق. ويرى أن النقلة الاصـطلاحية أهـم هـذه الـنقلات، وتشـتمل علـى: عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)، والمجاز (المجاز الكلي)، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعيـة، والمؤلـف المـزدوج. ويضـيف بعـدها مباشـرة: هـذه أساسيات ستة ستشكل المنطلق النظـري والمنهجـي لمشـروعنا في النقـد الثقـافي. ويقترح بعد هذه الأساسيات الستة، إضافة عنصر سابع هو "العنصر النسقي" الذي سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده واعتدنا توقعه في النصوص من قـيم جمالية وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية[234].

فالغذامي، إذن، له مشروعه المنحرف عن الأصول الغربية للنقد الثقافي، وله إضافاته التي يستطيع من خلالها بلورة الرؤية التي يطرحها على الرغم من كون الثقافي جزءًا من النقد الأدبي، كما يمثل الجمالي جزءًا منه أيضًا، ولا مسوِّغ لإقصائه عنه. وليس شرطًا أن يلتزم النقد الثقافي الكشفَ عن الجمالي، ولكن ما دام يعالج نصًا أدبيًا ضمن فلسفة ثقافية، فهو ضمن النقد الأدبي.

وعلى الرغم من قيام أطروحة الغذامي السابقة على تنحية الجمالي؛ للكشف عن المخبوء خلفها، فإن يوسف عليمات في كتابه "جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجًا" يُعيد الجمالي إلى التطبيق، فيقول: "تقدم هذه الدراسة تصورًا جديدًا للنص الشعري الجاهلي انطلاقًا من طروحات جماليات التحليل الثقافي The Poetics of Cultural Analysis الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات. وبما أن القصيدة الجاهلية تحوي في بنيتها العميقة مضمرات نسقية متعلقة بنظرة الشاعر الجاهلي للوجود الإنساني بكلية أضداده، فإن تأويل هذه الأنساق المضمرة من حيث هي مكونات ثقافية للمجتمع الجاهلي، تحتاج إلى تأويل ثقافي عميق يبين طبيعة الموضوعات التي يمكن أن تنتجها هذه الأنساق"[235]. ويؤكد مخالفته لتوجه الغذامي بقوله: "فهذه الدراسة، كما بدا في تنظيرها وإجرائها، تركز على الوظيفة النفعية للبلاغي والجمالي في النصوص الشعرية، في الوقت الذي تنظر فيه جلُّ الدراسات الثقافية لهذه البلاغات والجماليات، على أنها حيل خادعة يجب أن يتخلَّى النقد الثقافي عن دراستها ويعلن موت النقد الأدبي الذي يتوسَّل بها. وقد جاءت مناقشتي لبعض ما أورده الغذامي في كتاب "النقد الثقافي" واضحة في هذا المجال؛ فلا يمكن

لمؤلف القصيدة أن يهمل القيمة الجمالية من حيث هي هدف لتحقيق شعرية الشعر"[236]. وفي تحليل النص الشعري، يستخدم عليمات مفردات أساسية، أهمها: الانحراف الأسلوبي Deviation، والصورة التنافرية Oxymoronic Image، والمفارقة Irony، والثنائيات الضدية، والنسق، والعلامة، والتشبيه الدائري. ما يضعنا أمام سؤال وجيه: هل ظلَّ النقد الثقافي الذي يستخدمه عليمات مُبقيًا على الأصول؟ إن الإجابة أقرب إلى النفي منها إلى الإيجاب؛ فنحن لدينا اتجاهان منحرفان عن أصل هذا النقد، يبدو الثاني منهما أكثر انفتاحًا على البلاغة العربية والمناهج النقدية الأخرى، وأهمها الأسلوبية، مما يجعل تسمية "الثقافي" الموجودة على غلاف الكتابين قلقة في موضعيهما.

وكان تصدُّر علم لغة النص، أو علم النص، أو النقد النصَّاني قائمةَ الأكثر حداثة حافزًا للدراسات العربية كي تحلل النص بناءً على معطياته[237]. وقد سبقت الإشارة إلى أن كتاب "لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص" لمؤلفه محمد الخطابي - الذي صدر في طبعته الأولى عام 1991 - يعدُّ من الدراسات العربية الريادية في هذا المجال خاصةً أنه ضرب أمثلة عديدة وطبَّق على نصوص شعرية ونثرية قديمة وحديثة، وعلى نصوص من القرآن الكريم، واستعان على ذلك بمقولات من التراث النقدي القديم. وعلى الرغم من جهود محمد مفتاح في كتابيه: "تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص" عام 1985، و"دينامية النص: تنظير وإنجاز" عام 1987، اللذين اعتمد عليهما خطابي في كتابه، فإن النص - بوصفه نسيجًا يحتضن نسبة عالية من مفردات علم النص اللغوي - قد تجلى بصورة واضحة لدى خطابي. وتوالت الدراسات العربية بعد ذلك، ومنها دراسة مراد عبد الرحمن مبروك "من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي

لدراسة النص الشعري" عام 2002، تناول فيها المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الإيقاعي في النص، والتشكيل السياقي، ودلالة النص والرؤية الكلية معززًا ذلك بالتطبيق. ودراسة أحمد مداس "لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري عام 2006 التي يتناول فيها البنية اللغوية والبنية الإيقاعية، ولكنه يضيف بنية ثالثة تتمثل في السرد، وهذا ما يجعله يفترض وجود الانسجام الروحي بين الشاعر والنص/ الخطاب يحقق له المتعة، ويؤدي وظيفة نفسية واجتماعية. إضافة إلى دراسات وأطاريح جامعية مختلفة. ولكن انحيازها جميعها إلى علمية النقد واللغة معًا، وإهمال الجانب المضموني في التحليل، جعلا تأثيرها في القارئ محدودًا؛ فهذا التحليل يحتاج إلى قارئ مختص باللسانيات والعلوم المرتبطة بها، وإلى استقرار في المبادئ والمفاهيم يمكن من البناء عليها بشكل رأسي[238]، إضافة إلى أن هذه التحليلات ما زالت تكرر بعضها بطرائق مختلفة حتى باتت الاختلافات بينها ليست جوهرية؛ لأن الغاية التي يلتزمها المحللون هي الوصول إلى كون النص نسيجًا لغويًا.

وما يميز "النقد التفاعلي" من غيره، أن المبدعين أنفسهم مهَّدوا لاستقبال أعمالهم في كتابات نقدية، كما نجد عند **محمد سناجلة**[239]، و**مشتاق عباس معن**[240]. وعلى مستوى الاختصاص النقدي، أصدرت **فاطمة البريكي** ثلاثة كتب يغلب عليها التنظير[241]، والأمر نفسه، نجده في معظم الدراسات العربية الأخرى[242]. وقد حاولتُ في كتابي "الرقمية وتحولات الكتابة"[243] أن أكون ضمن أولئك الذين تجاوزوا هذا المزلق[244]، فخصَّصتُ مساحةً واسعة لتحليل الأعمال التفاعلية بمختلف أنماطها: الشعر، والرواية، والقصة الترابطية، وقصيدة الفيديو؛ حتى يستطيع النقد أن يواكب حركة الإبداع.

- 5 -

الحركة نحو آفاق أخرى

لقد أوجدت المناهج السابقة الحاجة إلى وجود منهج يُسمى "المنهج التكاملي"[245]؛ فلا يكون توليفًا بين عدد من المناهج مهما ارتفعت نسبة ثقلها وسعة انتشارها، أو اصطفاءَ أفضل ما في التراث أو الحداثة عند العرب، أو ما في النظريات والمناهج عند الغرب بل يكون خلية حيَّة تتشكَّل من ذاتها: التراث والمعاصرة، ومن حاجتها الماسة إلى الضوء والهواء حتى تبقى خصبة ونضرة، فتنفتح الرؤية على الآخر حيث يجد الناقد نفسه قادرة على صهر التعدد في الأفكار والاختلاف في الرؤى؛ لبناء تحليله للنص. ويجد نفسه متحررة من طريقة البناء الفسيفسائية التي تخضع للنسب والمقادير المفتعلة، وتحشد التراكيب غير المتوازنة، وهو في هذا كله، يتيح لنفسه الحرية في تبني الرؤى والتقنيات التي يتطلبها النص نفسه. فقد رأينا النقاد والدارسين العرب يعمدون إلى إطلاق مسمَّيات مناهج لا يلتزمون بأصولها؛ لأن جزءًا مما يحدث سببه الانسياق في تيار الحداثة وما بعد الحداثة، ولو ترك هؤلاء التسميات وبخاصة على أغلفة الكتب وتقديم نبذة عنها في المقدمات النظرية، لربما كان من الصعوبة بمكان تحديد المناهج التي يلتزمونها في تحليل النصوص الأدبية.

إن ذاكرة "المنهج التكاملي" مليئة بالخلل الذي جعل دارسين كُثر يستخدمون التسمية استخدامًا خاطئًا[246]، وجعل آخرين يضعونه في مستوى الطموح، والتناقض، والاستحالة.. اعتقادًا منهم بأن "التكامل" يعني الإحاطة بكل مناهج النقد ونظرياته[247]، وينطلق من فكرة إرضاء الجميع، وإصلاح ذات البين بينهم،

أو من مجرد الرغبة في اختبار الجمع بين المناهج المختلفة[248]. وأعتقد أن ينابيع الخلل ترتد إلى أربع نقاط[249]، الأولى: الضرب عرض الحائط بالمعنى المعجمي لكلمة "تكاملي"[250] فهي لا تعني الاكتمال، بمعنى الاكتفاء بل الجمع بين أشياء مختلفة، يكمل بعضُها بعضًا، وتتعاون في الوصول إلى غرض واحد[251]. والثانية: هشاشة التواصل بين الدين والنقد المعاصر على الرغم من أن كثيرًا من المبادئ النقدية الغربية نشأت في كنف الدين، ومنها: التأويل أو الهرمونيطيقا. والثالثة: الصورة العالقة في الذهن بأن النقد التكاملي نشأ تحت تأثير "علم النفس التكاملي" الذي أرسى دعائمه يوسف مراد[252]، أو تحت تأثير النقد الحواري الذي أرسى دعائمه الناقد ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine[253]. والرابعة: ارتباط معنى "النقد التكاملي" بفكرة الحلم التي طرحها ستانلي هايمن Stanley Hyman في خاتمة كتابه "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" الذي تُرجم في فترة مبكرة من حياة النقد العربي الحديث، في عام 1960 على الرغم من أن هايمن قال هذا تحت عنوان فرعي بصيغة الاستفهام الذي يفيد التمني: "هل يمكن إيجاد مذهب نقدي متكامل؟"، فيقول: "لو كان في مقدورنا، وهذا مجرد افتراض، أن نصنع ناقدًا حديثًا مثاليًا لما كانت طريقته إلاّ تركيبًا لكل الطرق والأساليب العلمية التي استغلها رفاقه الأحياء، وإذن، لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة، وركب منها خلقًا سويًا لا تشويه فيه"[254]. لقد أدرك هايمن بعد تجواله في المناهج والنظريات فداحة الجهود المهدورة هنا وهناك، فتمنى أن تتحرك في اتجاه صائب، ولكنه حدد هذا الاتجاه بتبني الماركسية في النقد[255]، والرابعة: صعوبة تشكيل خطاب يتحرر من سلطة التراث حين نشعر بالتبعية الثقافية أو نغضب من سياسة الغرب تجاهنا، وفي الوقت نفسه، يتحرر من سلطة المناهج والنظريات النقدية الغربية حين نرضى عن الغرب.

إضاءات ختامية

خلُصَ هذا المدخل إلى أن وجود المناهج النقدية، سواءً التي تتناول النص من الخارج، ومنها: التاريخيّ، والاجتماعي والنفسي، أو تلك التي تتناوله من الداخل، ومنها: البنيوية، والأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، والنقد النسوي، والنقد الثقافي، والنقد التفاعلي، استطاع أن يوصل النص إلى آفاق تُثري وجوده، وتنقل القارئ إلى تعددية المعنى التي تهب النص ثراءه وغناه. وأن الناقد العربي، في حقيقة الأمر، لم يكن ناقلاً أو ناسخًا أو تابعًا بالمعاني الحرفية للكلمات؛ فقد حاول الانحراف عن الأصول وتطويرها، ولكن النصَّ عليها، والتزام فلسفتها النظرية أوقع الدارسين في إشكالات كثيرة.

وانتهى المدخل إلى تأكيد ضرورة "التكامل" بمعنى الحاجة إلى عناصر أخرى تكتمل بما يفتقره الخطاب النقدي في تحليل النص، وبلورة رؤية منتجه، بصرف النظر عن كونها شرقية أو غربية، قديمة أو حديثة؛ فنعطي النصَّ فرصةَ الحضور أكثر مما نعطي أنفسنا فرصة إحلال الأيديولوجيات والفلسفات والنظم المفاهيمية التي تربك القارئ أكثر مما تضيء له النص، وهذا لا يمنع من استخدام التقنيات الفنية الناجحة التي جاءت بها تلك المناهج على أساس أنها جزء مما يفعله الناقد في تحليل النص، وأن توافرها ـ بحسب حاجة النص إليها في التحليل ـ يعني أن هذا المنهج يتسم بالحيوية، وليس الجمود عند أسس ومبادئ وآليات معينة ليس يتجاوزها.

الهوامش

(1) انظر: خفاجي، عبد المنعم: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1995. على سبيل المثال: يصف في العنوان الفرعي الواقعية بأنها "مدرسة"، ص155، ثم "مذهب"، ص156، ثم "اتجاه"، ص157.

(2) لسان العرب، مادة "نهج".

(3) المصدر السابق.

(4) المصدر السابق.

(5) المصدر السابق.

(6) انظر: بدوي، عبد الرحمن: مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت 1977، ص3.

(7) لسان العرب، مادة "ذَهَبَ".

(8) المصدر السابق.

(9) لسان العرب، مادة "وَجَهَ".

(10) المصدر السابق.

(11) المصدر السابق.

(12) المصدر السابق.

(13) المصدر السابق.

(14) لسان العرب، مادة "تَيَرَ".

(15) المصدر السابق.

(16) المصدر السابق.

(17) انكسارات: مقالات في الأدب المقارن، ترجمة: عبد الكريم محفوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1980، ص56.

(18) المرجع السابق، ص56 ـ 57.

(19) المرجع السابق، ص57.

(20) ذهب صاحبا "دليل الناقد الأدبي" إلى أن تاريخ النظرية النقدية يعود إلى بداية ثلاثينيات القرن الماضي، وأن تأسيسها يرتبط بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان، أمثال: ماكس هوركهايمر، وثيودور أدورنو، وهيربرت ماركوزي، وفي الوقت الراهن، يورغن هابرماس. انظر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت ـ الدار البيضاء 2002، ص299. وانظر رفض يوسف نور عوض أن تكون النظرية النقدية أجنبية، وذلك في كتابه: نظرية النقد الأدبي، دار الأمين، القاهرة 1994، ص5 ـ 6 (المقدمة).

(21) لسان العرب، مادة "نَظَرَ".

(22) المصدر السابق نفسه.

(23) انظر: المصدر السابق نفسه.

(24) انظر: التهاوني: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت 1996، ص1265. وكان قد سمَّى ابن رشد هذا النظر العقلي القائم على استنباط المجهول من المعلوم بالقياس، وجعل أتم أنواعه البرهان. انظر: فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، تحقيق: ألبير نصري نادر، دار المشرق ـ المطبعة الكاثوليكية، ط2، بيروت 1968، ص28 ـ 29.

(25) انظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبريس ـ الدار البيضاء 1985، ص75.

(26) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية ـ الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1983، ص202.

(27) انظر: سعيد علوش: المصدر السابق نفسه.

(28) انظر: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص9.

(29) المرجع السابق، ص10.

(30) انظر: ما النظرية؟ ترجمة: هدى الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2009، ص22.

(31) انظر: المرجع السابق نفسه.

(32) المرجع السابق، ص23.

(33) المرجع السابق نفسه.

(34) المرجع السابق نفسه.

(35) راجع هذه النظريات وتأثيراتها في تحليل النصوص الأدبية في كتابي: قراءة الآخر: القصيدة العربية والنظريات الأجنبية، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2008.

(36) انظر، على سبيل المثال، دراسة: فان دايك Van Dijk: النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2013. أما الدراسات العربية التي طبقت مبادئها، فأهمها دراسة محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 1991. والمفردات الشائعة في هذا التحليل: الاتساق، والترابط، والانسجام. ويتفرع من كل مفردة منها الأدوات التي تمكن من تحقيقها من أجل تحقق البنية الكلية في النص.

(37) منهج البحث في تاريخ الأدب، ترجمة: محمد مندور، ضمن كتابه: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة 2004، ص400.

(38) المرجع السابق نفسه.

(39) زيما، بيير: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة 1991، ص23.

(40) المرجع السابق، ص24.

(41) انظر: المرجع السابق، ص26.

(42) انظر: المرجع السابق، ص35.

(43) إمبرت، إنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة 1991، ص121.

(44) انظر: المرجع السابق نفسه.

(45) انظر: المرجع السابق نفسه.

(46) زيما، بيير: النقد الاجتماعي، ص38.

(47) انظر: المرجع السابق نفسه.

(48) انظر: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1983، ص18.

(49) انظر: الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، بيروت ـ القاهرة 1982، ص25.

(50) المرجع السابق نفسه.

(51) انظر: المرجع السابق، ص27 ـ 28.

(52) انظر: المرجع السابق، ص28.

(53) انظر: المرجع السابق، ص31.

(54) انظر: المرجع السابق، ص41.

(55) المرجع السابق، ص42 ـ 43.

(56) انظر: المرجع السابق، ص58.

(57) انظر: المرجع السابق نفسه.

(58) انظر: المرجع السابق، ص47.

(59) انظر: المرجع السابق، ص50 ـ 51.

(60) انظر: المرجع السابق، ص52 ـ 54.

(61) إمبرت، إنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ص138.

(62) المرجع السابق، ص141.

(63) انظر: المرجع السابق نفسه.

(64) انظر: المرجع السابق، ص142.

(65) جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار، سورية 1997، ص28.

(66) المرجع السابق، ص47.

(67) المرجع السابق، ص55.

(68) تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، مطبوعات الجامعة الأردنية، عمان 1991، ص451.

(69) انظر: الطبيعة البشرية، ترجمة: عادل نجيب بشرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص283.

(70) انظر: معنى الحياة، ترجمة: عادل نجيب بشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص150.

(71) البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984، ص21.

(72) المرجع السابق نفسه.

(73) المرجع السابق نفسه.

(74) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987، ص73.

(75) انظر: المرجع السابق، ص74.

(76) شولز: البنيوية في الأدب، ص162.

(77) المرجع السابق نفسه.

(78) انظر: المرجع السابق، ص163.

(79) المرجع السابق، ص167.

(80) من العمل إلى النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتابه: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية 1998، ص17.

(81) المرجع السابق، ص17 ـ 18.

(82) نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية 1994، ص17.

(83) انظر: المرجع السابق، ص21.

(84) المرجع السابق، ص27.

(85) إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ص184.

(86) انظر: فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد 1985، ص26 ـ 33.

(87) بناء لغة النص، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط3، القاهرة 1993، ص24.

(88) المرجع السابق، ص25.

(89) الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية 1994، ص27.

(90) انظر: المرجع السابق، ص46 ـ 48.

(91) انظر: المرجع السابق، ص54.

(92) انظر: المرجع السابق، ص60.

(93) انظر: المرجع السابق، ص62.

(94) انظر: المرجع السابق، ص134.

(95) البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991، ص60.

(96) انظر: المرجع السابق، ص58.

(97) انظر: المرجع السابق، ص59.

(98) انظر: برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء 1994، ص9.

(99) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994، ص13- 14.

(100) السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2005، ص38.

(101) انظر المقارنة التي عقدها جيرار دو لودال، وجوويل ريطوري بين سيميوطيقا بيرس، وسيميولوجيا سوسير: السيميائيات ونظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية 2004، ص39 ـ 54.

(102) انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت 2002، ص111.

(103) انظر: المصدر السابق، ص111 ـ 112.

(104) انظر: محمد عزام: اتجاهات التأويل النقدي: من المكتوب إلى المكبوت، وزارة الثقافة، دمشق 2008، ص198 ـ 199.

(105) انظر العلاقة بين المرسل والمستقبل التي يتدخل بها علم النفس الاجتماعي، وأن اللاشعور هو مجال الخطاب (التحليل ـ نفسي): برنار توسان: المرجع السابق، ص98. ودخول نظرية سوسير في سياق علم النفس الترابطي وسياق علم الاجتماع، ومعارضة بيرس للنزعة النفساوية، وفي الوقت نفسه، تبنيه الموقف السوسيولوجي المتناسق: جيرار دو لودال، وجوويل ريطوري، المرجع السابق، ص43 ـ 44.

(106) انظر: فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000، ص279.

(107) انظر: جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة 2008. ص57 ـ 59. وفنسنت ب. ليتش: المرجع السابق، ص282 ـ 283.

(108) الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 2000، ص47.

(109) المرجع السابق نفسه.

(110) انظر: المرجع السابق، ص47 ـ 48.

(111) المرجع السابق، ص60.

(112) انظر: المرجع السابق، ص60 ـ 61.

(113) انظر: المرجع السابق، ص63.

(114) انظر: المرجع السابق، ص53.

(115) انظر: المرجع السابق نفسه.

(116) انظر: الصوت والظاهرة: مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، ترجمة: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005، ص141 ـ 142.

(117) انظر: المرجع السابق، ص141.

(118) انظر: جاك دريدا: مواقع (حوارات)، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1992، ص45.

(119) انظر: المرجع السابق، ص46.

(120) انظر: الكتابة والاختلاف، ص49.

(121) المرجع السابق، ص50.

(122) انظر: فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص297.

(123) انظر: المرجع السابق نفسه.

(124) المرجع السابق نفسه.

(125) انظر: المرجع السابق نفسه.

(126) انظر: الكتابة والاختلاف، ص59.

(127) محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2004، ص324.

(128) انظر: فنسنت ب. ليتش: المرجع السابق، ص212.

(129) المرجع السابق، ص208.

(130) التعبير لدريدا، انظر: الكتابة والاختلاف، ص60.

(131) كريستا نلوولف: تاريخ النقد النسوي، ترجمة: فاتن موسى، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ـ القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك. نلوولف، ك. نوريس، ج. أوزبون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص301.

(132) انظر: المرجع السابق، ص302.

(133) انظر: المرجع السابق نفسه.

(134) انظر: المرجع السابق، ص303 ـ 304.

(135) المرجع السابق، ص305.

(136) انظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة 1998، ص195.

(137) جراهام ألان: نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق 2011، ص198.

(138) المرجع السابق، ص199.

(139) المرجع السابق، ص200.

(140) انظر: المرجع السابق، ص201.

(141) المرجع السابق، ص208.

(142) المرجع السابق، ص209.

(143) المرجع السابق نفسه.

(144) المرجع السابق، ص211.

(145) فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي، ص320.

(146) انظر: المرجع السابق نفسه.

(147) انظر: المرجع السابق نفسه.

(148) انظر: المرجع السابق نفسه.

(149) المرجع السابق، ص340.

(150) المرجع السابق نفسه.

(151) انظرر: المرجع السابق نفسه.

(152) انظر: المرجع السابق، ص341.

(153) انظر: ما النظرية الأدبية، ص146 ـ 147.

(154) انظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء 2002، ص306.

(155) المرجع السابق، ص307.

(156) انظر: المرجع السابق نفسه.

(157) النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: رمضان بسطاويسي، ووفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003، ص30 ـ 31.

(158) المرجع السابق، ص38.

(159) انظر: محمد الشحات: خارج المنهج: قراءة في مفهوم النقد الثقافي عند إدوارد سعيد، ضمن: أعمال ندوة القراءة وإشكالية المنهج، تحرير: الهادي الجطلاوي، جامعة نزوى، عُمان 2010، ص263 ـ 264.

(160) انظر: دليل الناقد الأدبي، ص308.

(161) انظر: محمد الشحات: المرجع السابق، ص277.

(162) انظر: السلطة والسياسة والثقافة: حوارات مع إدوارد سعيد، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت 2008، ص207.

(163) انظر: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت 1997، ص14 (بتصرف).

(164) انظر: أرثر أيزبيرجر: المرجع السابق، ص31.

(165) عن: جيزال فلسني: النقد النصاني، ضمن كتاب: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، تحرير: دانيال بارجاس، ترجمة: الصادق قسومة، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض 2008، ص377.

(166) المرجع السابق، ص378.

(167) علم لغة النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1991، ص21.

(168) انظر: المرجع السابق نفسه.

(169) انظر: المرجع السابق نفسه.

(170) انظر: المرجع السابق، ص22 ـ 23.

(171) تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1999، ص35.

(172) المرجع السابق، ص50.

(173) المرجع السابق، ص51.

(174) انظر: المرجع السابق، ص52.

(175) انظر تقديم عبد الكبير الشرقاوي لترجمة كتاب رولان بارت: التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، دار التكوين، دمشق 2009، ص12.

(176) انظر: المرجع السابق، ص13 ـ 16.

(177) راجع كتابهما: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2004.

(178) راجع كتابه: مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة 2004.

(179) انظر: شريفة بلحوت: الإحالة: دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب "الاتساق في الإنكليزية" لهاليدي ورقية حسن، ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر 2006، ص61 ـ 65.

(180) انظر: فان دايك: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة: منذر عياشي، ضمن كتابه: العلاماتية وعلم النص: نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2004، ص141 ـ 143.

(181) انظر: النص والسياق، ص19 ـ 21.

(182) انظر: المرجع السابق، ص21 ـ 26.

(183) لخصت هايكه تيتس ما دار من مناقشات في مؤتمر استمر انعقاده ثلاثة أيام حول "مستقبل علم لغة النص" شارك فيها كل من: بكلاوس برينكر، وكارل ديتر بونتنج، وكونراد ايليش، وفولفجانج هاينه مان، وهورست زيتا، وبرنارد سوينسكي. في مقالها: مستقبل علم لغة النص: ملحوظات موجزة حول نقاش، ضمن كتاب: علم لغة النص: نحو آفاق جديدة، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2007، ص103.

(184) انظر: المرجع السابق، ص104.

(185) انظر: المرجع السابق، ص105.

(186) التعريف بهذا النقد من كتابي: الأدب والتقنية: مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2013، ص13 ـ 16، ص62 ـ 65.

(187) Raine Koskima: Digital literature: from text to hypertext and beyond.
http:users.jyu.fi/~koskimaa/thesis.shtml.

(188) Robert Kendall:His Home page: http://wordcircuits.com/kendall

(189) Ibid.

(190) Raine Koskima.

(191) Robert Kendall.

(192) Ibid.

(193) Raine Koskima.

(194) Hypertext: http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext

(195) نُشرت في مجلة "ستايل" النقدية الأمريكية، وترجمها: علي محمد سليمان، صحيفة الثورة، دمشق، 5 يناير 2010.

(196) المرجع السابق نفسه.

(197) المرجع السابق نفسه.

(198) سؤال منطقي: ما هو النقد؟ ضمن كتاب: ما هو النقد؟ تحرير: بول هيرنادي، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989، ص38.

(199) انظر على سبيل المثال ما أشار إليه كمال أبو ديب في تطويره للبنيوية: مجلة الأفق، عَمان، آذار 1985، ص43 ـ 44. والتفاصيل في كتابي: النقد التكاملي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2014، ص107 ـ 112.

(200) انظر: حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره، دار الكتاب العربي، بيروت 1970.

(201) انظر: ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت 1968.

(202) انظر: نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، القاهرة 1970.

(203) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط6، القاهرة 1963، ص12. ومما يُلاحظ أن طه حسين يُسمّي المنهج "خُطة". وهذا الكتاب في الأصل أطروحة دكتوراة نوقشت في الجامعة المصرية عام 1914.

(204) انظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1939)، دار المعارف، ط3، القاهرة 1976، ص204.

(205) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، ط1، القاهرة 1921، ص146 ـ 147.

(206) انظر: المرجع السابق، ص148 ـ 149.

(207) انظر: شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، ط3، بيروت 1973، ص181.

(208) انظر كتابي: الخطاب النقدي وقراءة التراث، عالم الكتب الحديث، الأردن 2007، ص35 ـ 77.

(209) جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت 1974، ص8 (المقدمة).

(210) انظر: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص6 (المقدمة).

(211) ذهب في دراسته للصورة الشعرية إلى أن تصور عبد القاهر الجرجاني، لا يمكن أن يتبلور إلاّ ضمن بنية كلية، وبهذا المعنى، يكون الجرجاني هو أول بنيوي في التاريخ. انظر حديثه عن هذه الدراسة غير المترجمة في: حوار أجراه: فخري صالح، مجلة الأفق، ع49، عمان، آذار 1985، ص43.

(212) انظر: الرؤى المقنعة، ص6 (المقدمة).

(213) انظر: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت 1992، ص11 (التصدير).

(214) انظر: المرجع السابق، ص18 ـ 19.

(215) انظر: المرجع السابق، ص106.

(216) أقوى الأصوات الداعية إلى هذا المنهج هو عبد العزيز حمودة في كتابه: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001.

(217) راجع من كتبه: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد ـ الأردن 1998. وتشكيل الخطاب الشعري، مؤسسة حمادة، إربد ـ الأردن 2000. جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة، إربد ـ الأردن 2000. الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد ـ الأردن 2002.

(218) تشكيل الخطاب الشعري، ص127.

(219) المرجع السابق، ص129.

(220) انظر إشارته إلى تطوير البنيوية من خلال الإفادة من تحليل كلود ليفي شتراوس للأسطورة، وتحليل فلاديمير بروب للحكاية، ونظرية التأليف الشفهي لكل من: ملمان باري وألبرت لورد، والتحليل اللغوي عند رومان ياكوبسن. وذلك في مقدمة كتابه: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.

(221) في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989، ص5.

(222) انظر: المرجع السابق، ص58.

(223) المرجع السابق نفسه.

(224) المرجع السابق نفسه.

(225) التعريف بهذا النقد من كتابي: الأنثوية في الأدب: النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2016، ص21 ـ 23.

(226) راجع كتابها: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، والذي تضمن إصداراتها السابقة (المرأة والجنس، الأنثى هي الأصل، الرجل والجنس، المرأة والصراع النفسي، والوجه العاري للمرأة العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1990.

(227) للتفاصيل حول هذه الموضوعات، راجع: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2008. وزينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2008. ومن البحوث التطبيقية التي ركزت على البطريركية في المجتمع العربي وتأثيرها في النص الأدبي ما قام به محمد اسماعيل حسونة في بحثه إشارات من النص النسوي: دراسة أسلوبية تحليلية" حيث انتهى إلى أن السمات التي تميزت بها الكتابة النسوية تتحدد في الحضور المرتفع للمرأة البطلة الرافضة للموروث والبنية التقليدية، والتواقة إلى الانعتاق، والمحتجه على الوضع الدوني والجيتو الحريمي والسلطة الذكورية. انظر: مجلة جامعة القدس المفتوحة، ع35، شباط 2015.

(228) انظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص196. وكريستا نلوولف: تاريخ النقد النسوي، ص305.

(229) راجع كتابه: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء ـ بيروت 2006.

(230) راجع كتابه: تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء ـ بيروت 2006.

(231) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء ـ بيروت 2001، ص7 ـ 8.

(232) المرجع السابق، ص8.

(233) المرجع السابق نفسه.

(234) انظر: المرجع السابق، ص62 ـ 65.

(235) جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص15.

(236) المرجع السابق، ص22.

(237) ما تزال المفاهيم والمبادئ التي ينطلق منها التحليل اللغوي النصي يكتنفها غير قليل من الغموض والمشكلات، وهذا ما يتطلب تعديلاً وتطويرًا في هذه المفاهيم والمبادئ، وإجراء تصويبات وإضافات في بعضهما، وتزويدهما بأمثلة تطبيقية؛ فكتاب **كلاوس برينكر**، على سبيل المثال، في طبعته الرابعة عام 1997 فيه اختلاف عمّا كان عليه في الطبعة الأولى. راجع كتابه: التحيل اللغوي للنص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، ط2، القاهرة 2010.

(238) على الرغم من كثرة المؤلفات الأجنبية والعربية في هذا المجال، فإنها تبدو مرتبكة ما بين الانتماء إلى علم اللغة والإخلاص له بوصف ما يُكتب هو ضمن تخصص دقيق هو (التحليل اللغوي) وما النص سوى أداة لتجلية ما تمنحه لنا اللغة نفسها، أو الانتماء للنقد الأدبي بوصف ما يُطبق عليه منهجًا نقديًا.

(239) راجع كتابه: رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت 2005.

(240) راجع مما كتبه: دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكر بأسس ورقية، صحيفة المدى، ع1293، بغداد، 10 آب 2008 (الملحق الثقافي).

(241) في كتابها "مدخل إلى الأدب التفاعلي" ـ الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت عام 2006 ـ تناولت القضايا الأساسية لهذا الأدب، وعلقت على بعض النصوص الإبداعية العربية والغربية، وربطت النقد التفاعلي بالنقد الأدبي من خلال النظريات النقدية الأكثر شيوعًا، ومنها: القارئ الضمني، وتعدد الأصوات. وفي كتابها "الكتابة والتكنولوجيا" ـ الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت عام 2008 ـ تناولت القضايا الأساسية لالتقاء الكتابة الأدبية: قديمًا وحديثًا بالتكنولوجيا، وأصّلت للنص التشعبي بالأشكال الشعرية التي ظهرت في أدب الدول المتتابعة، ونجد تحليلاً وحيدًا لقصيدة مشتاق عباس معن التفاعلية. وأما كتابها "فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية" ـ الصادر عن دار العالم العربي في دبي عام 2008 ـ فهو، في الأصل مقالات صحفية موجهة للقارئ العام، تتناول أهم المفاصل الرئيسة لهذا الأدب وتأثيرات الإنترنت.

(242) راجع، على سبيل المثال: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق 1996. وسعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2005. وزهور كرام: الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر، القاهرة 2009.

(243) صدر عن عالم الكتب الحديث في إربد ـ الأردن عام 2015.

(244) تجاوزت، على سبيل المثال، إيمان يونس مرحلة التنظير والتعليق على الأعمال التفاعلية في كتابها "تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث" الصادر عن دار الهدى، ودار الأمين في فلسطين عام 2011، إلى التحليل النصي في كتابها المشترك مع عايدة نصر الله "التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي: قصيدة شجر البوغاز نموذجًا" الصادر عن مركز الينبوع في فلسطين عام 2014.

(245) التعريف بهذا النقد من كتابي: النقد التكاملي: إستراتيجية تشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2014.

(246) هناك خلط بين "التكاملية" و"التوفيقية"؛ فقد وصفَتْ، على سبيل المثال، ثناء أنس الوجود منهجها بأنه "تكاملي" يجمع ما بين الأسطوري والنفسي واللغوي والاجتماعي، على الرغم من ميلها إلى الجمالي. انظر: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء، القاهرة 2000 (المقدمة). وأطلق محمد عبد الحميد "التكاملية" على النقاد في مصر منذ إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينيات. واقتصرت "التكاملية" على المناهج النقدية الكبرى التي كانت معروفة زمن الرواد. انظر: المرايا المتحاورة: دراسة في تكاملية نقادنا الرواد، دار الوفاء، الإسكندرية 2004. أما المناهج الحداثية، فيرى أنها تتفق على: إنكار السياق الخارجي، والتقويم، وقصدية الدلالة. وأن التكاملية فلسفتها وسطية؛ إذ للنص دلالة مركزية تعد بمنزلة النواة فيما يمكن تسميته "التفسير الذري لدلالة النص" تدور حولها الدلالات الأخرى المحكومة بالدلالة المركزية. انظر: النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية 2001.

(247) انظر على سبيل المثال: يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت 2005، ص148. ومحمد عزام: اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت، ص30.

(248) انظر على سبيل المثال: حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو ـ برانت، ط2، فاس 2012، ص27.

(249) للتفصيل في هذه النقاط، انظر كتابي: النقد التكاملي، ص33 ـ 39.

(250) كانت أولى التسميات الخاطئة لدى سيد قطب الذي أطلق عليه تسمية "المتكامل" على الرغم من إشارته إلى حرية الناقد في التعامل معها؛ لكونها "تفسد وتضر إذا جُعلت قيودًا وحدودًا". انظر: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة 1980، ص223 ـ 224.

(251) انظر: المعجم الوسيط، مادة "كَمُلَ".

(252) انظر مقاله: المذهب التكاملي، مجلة المجلة، القاهرة، مارس 1960، ودراساته التي حررها: مراد وهبة: يوسف مراد والمنهج التكاملي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974.

(253) يرى تودوروف أن حوارية Dialogism باختين تعني البعد التناصي Intertextual. انظر كتابه: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1996، ص18. وتأتي هذه الرؤية للفظة من حيث كونها كالفرد في مجتمعه؛ إذ لا قيمة لها وحدها في النص، بل إن قوتها تأتي من خلال تحاورها مع الألفاظ في نصوص أخرى. هذه الرؤية عند باختين ليست معجونة بالحرية بل بالأيديولوجية الماركسية. انظر كتابي: النقد التكاملي، ص39 ـ 41.

(254) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1960، 2/ 245.

(255) انظر المرجع السابق، 2/ 249.

الخاتمة

تألفت هذه الدراسة من: مقدمة، وثلاثة مداخل نقدية، وخاتمة. تضمنت المقدمة: أهمية الدراسة، وعناوين المداخل، إضافة إلى العناوين الفرعية التي تندرج تحت كل واحد منها.

أظهر المدخل الأول: معنى النص والمصطلحات المتجاورة، أن زعم بعض الدارسين بأن دلالة "نص" لا تحيط المعاجم العربية بمفاهيمها، وأن معناه الاصطلاحي يحيل إلى مفهوم غربي لا وجود له في الثقافة العربية، هو زعم لا أساس له من الصحة؛ فتعريفات النص الاصطلاحية قائمة على اللغة نفسها، ومنها: النص بوصفه وثيقة، والنص بوصفه نسيجًا، والنص بوصفه نظمًا، والنص بوصفه مؤلَّفًا. وهذا كله، يتلاقى مع شعرية النص وأدبيته بناءً على معطيات النقد المعاصر. وميَّز الفصلُ بين النص والخطاب اعتمادًا على المعاني المعجمية، ورؤية النقاد؛ فتوصَّل إلى أن تحليل "الخطاب" يركِّز على بُنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية، ويحمل خصوصية في الأفكار والمعتقدات، بينما يركز "النص" على بنى اللغة المكتوبة، ويكون على درجة عالية من الموضوعية. أما "الأثر"، فقد أوصلتنا المعاني المعجمية إلى كونه ما أنجزه الأديب في حياته بحيث يواصل هذا الإنجازُ الحياة من بعده، وكلما وجدنا تأثيره فيمن بعده، أو حظي بالدراسة والتداول أكبر، يتحقق معنى خلود الأثر. وهذا يعني أن معنى "العمل" من ناحية أولى، ومعنى "الأثر" من ناحية أخرى ملتقيان. ولهذا نقول: "الآثار الكاملة"، و"الأعمال الكاملة"، ولا نقول: "النصوص الكاملة"، وقد تُطلق التسميتان في حياة الأديب إن شَعَر أن تجربته ناضجة كفاية أو راسخة.

وعلى هذا الأساس، فإن البحث في اللغة المعجمية لـن يقودنـا إلى طريـق مسدودة تحول دون الوصول إلى معاني النص المتداولة في نقدنـا المعاصـر. أمـا صياغة المعنى اصطلاحيًـا، فإن المعاجم في الثقافة العربية لن تقدمها إلينا جاهزة، ومسؤولية صياغتها تقع على عاتق الناقد وحده.

وأكَّد المدخل الثاني: تحليل النص والمصطلحات المتجاورة، أن مـا ذهـب إليه أحـد النقـاد المتخصصـين بالمصـطلحات الأدبيـة في أن التحليـل والتفسـير والشرح بمعنى واحد، وتهـدف جميعهـا إلى جعـل الـنص واضـحًا، قـد جانـب الصواب؛ فالمعاني التي تهبنا إياها المعاجم اللغوية لهذه المصطلحات، تكشف عن افتراق كل واحد منها عن الآخر. وهذا الافتراق يلتقي كثيرًا مع ما جاء في النقد المعاصر؛ فالتحليل يتناول النص من حيث الأجزاء، ويكشف عن العلاقـة الـتي تقوم بينها، وبعدئذ، يتناول العلاقة داخل كـل جـزء منهـا. في حـين أن التأويـل يقصد الوصول إلى المعنى المطروح في النص للمستقبِل؛ لأن تأويل "الرؤيا" يُؤسس له، ويخرجه من الباطن إلى الظاهر البيِّن. ويترتب على ذلك، ترجيح واحدٍ مـن الاحتمالات على غيره بناءً على الدراية بالاستدلال والتمكن من ضبط الظواهر اللفظية والفكرية فيه. وهكذا، فإن ترجيح أحد الاحتمالات على غيره، لا يعـني القطع بأنه المعنى الوحيد؛ فالنص يبقى متحصِّنًـا مهما حاولنا استفزازه لينكشف لنا معناه القصدي، أو لينكشف سره، وهذا ما يجعل المحك الرئيس للقبض علـى المعنى بالفعل هو النص أو الأصل. أما التفسير، فهو بمنزلة إنتـاج آخـر للـنص، وقد يستعين في أثناء هذا الإنتاج بسرد الحـوادث التاريخيـة أو الاجتماعيـة الـتي تحيط بالنص، فتضيء المعنى. ومن الناحية الإجرائيـة، فـإن المفسِّـر يتعامـل مـع النص بوصفه بُنى جزئية، يفضي بعضها إلى بعض بحيث تشكّل في مجموعها بنيـة

كلّية، أمَّا المحلل فيبقى ينظر إلى البنية من زاوية مختلفة. وعلى الرغم من اتجاه الشارح إلى البنى الصغرى في النص، فإن ما يعنيه بالدرجة الأولى هو أن يجعل المعنى القريب متاحًا للقارئ، ولهذا، لا يسعى للخروج عن النص إلاَّ في حدود ضيقة كالترجمة لحياة الشاعر، وإعطاء لمحة عن المناسبة. وانتهى الفصل، في الحديث عن القراءة، إلى أن التحليل يُفتِّت، بينما القراءة تجمع؛ ذلك أن القراءة مرحلة متقدمة على التحليل؛ فالتحليل يُعطي السلطة للنص، بينما القراءة تعطي السلطة للقارئ، ولا يمكن أن تؤتى سلطة القارئ ثمرتها إلاَّ إذا تجاوزت التحليل، واتجهت لمرحلة أعلى هي القراءة، وتأسيسًا على هذا، فإن القارئ في سلطته يقوم بإنتاج نص آخر ليس يقل أهمية عن النص الأصل، فهو بهذا المعنى: يصنع إبداعًا، وإنْ كانت نسبة الفكر والمعرفة عالية فيه.

وميَّز المدخل الثالث: مناهج تحليل النص الأدبي، بين كلٍّ من: المنهج، والاتجاه، والتيار، والمدرسة، والمذهب مؤكدًا أن استخدام أحد النقاد لهذه التسميات بمعنى واحد يظهر أننا بصدد إشكالية مصطلحية. وانتهى المدخل إلى أن المنهج، كما تفضي إليه اللغة، هو الطريق الواضحة المستقيمة التي يسبق المضي فيها وجود قواعد أو مبادئ تمكن من الوصول إلى الغاية، وهذا يتطلب أن يكون قد حظي بقدر كافٍ من النجاح؛ حتى يُستنهَج. أما المذهب، فينبغي أن يشتمل على قواعد ومبادئ، أيضًا، ولكنها تحظى بالثبات، وتبدو أكثر رسوخًا وتمكنًا من المنهج فيمن يتبعه. بينما يكون الاتجاه تنظيريًّا من أجل أن يسير الآخرون في طريق هؤلاء الذين وُجِّهوا، وفي حين صارت المبادئ والقواعد تطبيقية، ومترسِّخة، فإن الاتجاه يتحول بصورة طبيعية إلى منهج. وفيما يتعلق بالتيار، فإن القواعد والمبادئ التي يتألف منها، تنشأ مخالفة أو مُغيِّرة في السائد

والمألوف، وتمضي بقوة صدامية معه؛ لكي تفرض نفسها، وإنْ تمَّ لها ذلك، تتجاوز هذه التسمية إلى شيء من المسمَّيات السابقة. فإذا نشأت عن القواعد والمبادئ دراساتٌ مصحوبةً بأتباع يدعون إليها، وتلاميذ يتبعون خطاها سُميت "مدرسة". وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين هذه التسميات وتداخلها، فإن هذا الأمر لا يهب الناقد حقَّ استخدامها دون تمحيص.

واستعرض المدخلُ، بإيجاز، أهم المناهج التي تناولت النص من الخارج، وهي: التاريخي، والاجتماعي، والنفسي. واستعرض، أيضًا، أهم المناهج التي تناولت النص من الداخل، وهي: البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، والنقد النسوي، والنقد الثقافي، والنقد النصَّاني، والنقد التفاعلي. والتفتَ إلى محاولات النقاد العرب تبيئة هذه المناهج، وتطويع مفاهيمها؛ لتناسب تحليل النص الذي نشأ في مجتمع لم تسُدْ فيه الفلسفات نفسها التي أفرزت المناهج. وتوصَّل المدخل إلى أن المناهج الأجنبية أوجدت الحاجة لوجود ما يُسمى "المنهج التكاملي"؛ فلا يكون توليفًا بين عدد من المناهج، أو اصطفاء أفضل ما في التراث أو الحداثة عند العرب، أو ما في النظريات والمناهج عند الغرب، بل يكون خلية حيَّة تتشكل من ذاتها: التراث والمعاصرة، ومن حاجتها الماسة إلى الضوء والهواء؛ حتى تبقى خصبة ونضرة، فتنفتح الرؤية على الآخر حيث يجد الناقد نفسه قادرة على صهر التعدد والأفكار والاختلاف في الرؤى؛ لبناء تحليله للنص.

إن الكلمة الأخيرة في الإشكاليات الثلاث التي رصدها الكتاب لم تُقل بعد، ولن يستطيع كتاب كهذا أن يحلَّها أو حتى مجموعة كتب تصدر هنا وهناك، وبين وقت وآخر؛ لأن الجهود الفردية ما لم تشاركها جهودٌ أخرى الرؤيةَ، فتؤازرها أو تسير في ركبها، ستبقى صرخات في الخلاء.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

(1) الأحمد، نهلة فيصل:

ـ التفاعل النصي: التناصية (النظرية والمنهج)، كتاب الرياض، ع104، الرياض، يوليو 2002.

(2) أدلر، ألفرد:

ـ الطبيعة البشرية: ترجمة: عادل نجيب بشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

ـ معنى الحياة، ترجمة: عادل نجيب بشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

(3) ارسطو:

ـ فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1983.

(4) الان، جراهام:

ـ نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق 2011.

(5) إمبرت، إنريك أندرسون:

ـ مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة 1991.

(6) أنس الوجود، ثناء:

ـ رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء، القاهرة 2000.

(7) إيجلتون، تيري:

ـ النقد والأيديولوجيـة، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

(8) إيزبيرجر، أرثر:

ـ النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسـية، ترجمـة: رمضـان بسطاويسـي، ووفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003.

(9) إيزر، فولفغانغ:

ـ فعل القـراءة: نظريـة جماليـة التجـاوب، ترجمـة: حميـد لحميـداني، والجلالـي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د. ت.

(10) إيكو، أمبرتو:

ـ التأويل بين السيميائيات والتفكيكيـة، ترجمـة: سـعيد بنكـراد، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 2000.

ـ السيميائيـة وفلسفـة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعـي، المنظمـة العربيـة للترجمـة، بيروت 2005.

(11) إيليس، جون م:

ـ سـؤال منطقـي: ما هو النقـد؟، ضمن كتاب: ما هو النقــد؟، تحريــر: بـول هيرنادي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989.

(12) بارت، رولان:

ـ التحليل النصـي: تطبيقـات على نصـوص من التـوراة والإنجيـل والقصــة القصـيرة، ترجمـــة: عبـــد الكـبير الشرقـــاوي، دار التكويـــن، ط1، دمشــق 2009.

ـ الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة ـ بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط 1982.

ـ نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سورية 1994.

(13) بارجاس، دانيال (تحرير):

ـ مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة: الصادق قسومة، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض 2008.

(14) بحيري، سعيد حسن:

ـ علم لغة النص: نحو آفاق جديدة (نصوص مترجمة)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2007.

(15) بدوي، عبد الرحمن:

ـ مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت 1977.

(16) البريكي، فاطمة:

ـ فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي 2008.

ـ الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 2008.

ـ مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 2006.

(17) برينكر، كلاوس:

ـ التحليل اللغوي للنص: مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، ط2، القاهرة 2010.

(18) بقاعي، محمد خير:

ـ دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـ سورية 1998.

(19) بليت، هنريش:

ـ البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991.

(20) التوحيدي، أبو حيان:

ـ الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1942.

ـ المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، القاهرة 1929.

(21) تودوروف، تزفيتان:

ـ شعرية النثر: مختارات، ترجمة: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011.

ـ ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996.

(22) توسان، برنار:

ـ ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء 1994.

(23) الجاحظ:

ـ الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة 1965.

(24) جاسبر، دايفيد:

ـ مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت 2007.

(25) الجرجاني، عبد القاهر:

ـ دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984.

(26) ابن جعفر، قدامة:

ـ جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت 1985.

(27) جيرو، بيير:

ـ الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994.

(28) حسين، طه:

ـ تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعرف، ط6، القاهرة 1963.

(29) حمودة، عبد العزيز:

ـ المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، ع272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2003.

(30) خطابي، محمد:

ـ لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 1991.

(31) الخطيب، حسام:

ـ الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق 1996.

(32) خفاجي، محمد عبد المنعم:

ـ مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1995.

(33) دايك، فان:

ـ النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2013.

(34) دريدا، جاك:

ـ الصوت والظاهرة: مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، ترجمة: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005.

ـ في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة 2008.

ـ الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 2000.

ـ مواقع (حوارات)، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1992.

(35) أبو ديب، كمال:

ـ جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت 1974.

ـ الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.

(36) راي، وليم:

ـ المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987.

(37) ربابعة، موسى:

ـ الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد ـ الأردن 2002.

ـ تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد ـ الأردن 2000.

ـ جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة، إربد ـ الأردن 2000.

ـ قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ـ دار الكندي، إربد ـ الأردن 1998.

(38) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد:

ـ فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، دار المشرق ـ المطبعة الكاثوليكية، ط2، بيروت 1968.

(39) الرويلي، ميجان. والبازعي، سعد:

ـ دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت ـ الدار البيضاء 2002.

(40) زيما، بيير:

ـ النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة 1991.

(41) سعيد، إدوارد:

ـ الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت 1997.

- السلطة والسياسة والثقافة: حوارات مع إدوارد سعيد، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت 2008.

(42) سلدن، رامان:

- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة 1998.

(43) سناجلة، محمد:

- رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005.

(44) سوسور، فردينان:

- علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، ط1، بغداد 1985.

(45) شولز، روبرت:

- البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984.

- السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

(46) ضيف، أحمد:

- مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، القاهرة 1921.

(47) ابن طباطبا:

- عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت 2005.

(48) عبد الحميد، محمد:

- المرايا المتحاورة: دراسة في تكاملية نقادنا الرواد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية 2004.

ـ النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية 2001.

(49) عزام، محمد:

ـ اتجاهات التأويل النقدي: من المكتوب إلى المكبوت، وزارة الثقافة، دمشق 2008.

(50) العقاد، عباس محمود:

ـ ابن الرومي: حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت 1968.

ـ حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره، دار الكتاب العربي، بيروت 1970.

(51) عليمات، يوسف:

ـ جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004.

(52) عوض، ريتا:

ـ بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت 1992.

(53) عوض، يوسف نور:

ـ نظرية النقد الأدبي، دار الأمين، القاهرة 1994.

(54) عياشي، منذر:

ـ العلاماتية وعلم النص: نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2004.

(55) العيد، يمنى:

ـ في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت 2005.

(56) الغذامي، عبد الله:

ـ تشريح النص: مقـاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء ـ بيروت 2006.

ـ الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء ـ بيروت 2006.

ـ النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء ـ بيروت 2001.

(57) فراي، نورثرب:

ـ تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، مطبوعات الجامعة الأردنية، عمان 1991.

(58) فرويد، سيجمند:

ـ الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة 1982.

(59) فيصل، شكري:

ـ مناهج الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، ط3، بيروت 1973.

(60) ابن قتيبة:

ـ الشعر والشعراء، تحقيق: مصطفى السقا، مطبعة المعاهد، القاهرة 1932.

(61) قطب، سيد:

ـ النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة 1980.

(62) كرام، زهور:

ـ الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2009.

(63) كريستيفا، جوليا:

ـ علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1991.

(64) كوللر، ج:

ـ ما النظرية الأدبية؟، ترجمة: هدى الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2009.

(65) الكومي، محمد شبل:

ـ المذاهب النقدية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2004.

(66) كوهين، جان:

ـ بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط3، القاهرة 1993.

(67) لحميداني، حميد:

ـ الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو ـ برانت، ط2، فاس 2012.

(68) لوتمان، يوري:

ـ تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة ـ السعودية 1999.

(69) لودال، جيرار دو (وآخران):

ـ السيميائيات ونظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية 2004.

(70) ليتش، ب. فنسنت:

ـ النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000.

(71) ليغن، هاري:

ـ انكسارات: مقالات في الأدب المقارن، ترجمة: عبد الكريم محفوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1980.

(72) مبروك، مراد عبد الرحمن:

ـ من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2002.

(73) مداس، أحمد:

ـ لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2007.

(74) مراد، يوسف:

ـ يوسف مراد والمنهج التكاملي، تحرير: مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974.

(75) المرزوقي:

ـ شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1967.

(76) مفتاح، محمد:

ـ تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 1985.

ـ دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1987.

(77) ملحم، إبراهيم أحمد:

ـ الأدب والتقنية: مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2013.

ـ الأنثوية في الأدب، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2016.

ـ الخطاب النقدي وقراءة التراث، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2007.

ـ الرقمية وتحولات الكتابة: النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2015.

ـ قراءة الآخر: القصيدة العربية والنظريات الأجنبية، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2008.

ـ النقد التكاملي: إستراتيجية تشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن 2014.

(78) مندور، محمد:

ـ النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة 2004.

(79) ناظم، حسن:

ـ مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.

(80) نلوولف، كريستا (تحرير بالاشتراك مع آخرين):

ـ موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ترجمة: مجموعة من المترجمين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

(81) النويهي، محمد:

ـ نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، القاهرة 1970.

(82) هايمن، ستانلي:

ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1964.

(83) هاينه مان، فولفجانج. وفيفجر، ديتر:

ـ مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2004.

(84) واورزنياك، زتسيسلاف:

ـ مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة 2004.

(85) ويليك، رينيه:

ـ مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987.

(86) يقطين، سعيد:

ـ من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2005.

(87) يونس، إيمان:

ـ تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، دار الهدى ـ دار الأمين، فلسطين 2011.

ـ التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي: قصيدة "شجرة البوغاز" نموذجًا، مركز الينبوع ـ دار الأركان للنشر والتوزيع، بيت بيرل ـ فلسطين 2014 (بالاشتراك مع: عايدة نصر الله).

(88) يونغ، كارل:

ـ جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار، سورية 1997.

ثانيًا: المعاجم القديمة

(89) التهانوي، محمد علي:

ـ كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت 1996.

(90) الشريف الجرجاني، علي بن محمد:

ـ معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة 2004.

(91) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم:

ـ لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت.

ثالثا: المعاجم الحديثة

(92) الأحمر، فيصل:

ـ معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت 2010.

(93) زيتوني، لطيف:

ـ معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، ط1، بيروت 2002.

(94) علوش، سعيد:

ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبرس ـ الدار البيضاء 1975.

(95) فتحي، إبراهيم:

ـ معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس ـ تونس 1986.

(96) مجمع اللغة العربية ـ القاهرة:

ـ المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1983.

(97) مجمع اللغة العربية ـ القاهرة:

ـ المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول ـ تركيا 1989.

(98) وهبة، مجدي:

ـ معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974.

رابعًا: الصحف والدوريات

(99) ثامر، فاضل:

ـ من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع48 ـ 49، بيروت، كانون الثاني ـ شباط 1988.

(100) حسونة، محمد إسماعيل:

ـ إشارات من النص النسوي: دراسة أسلوبية تحليلية، مجلة جامعة القدس المفتوحة، 35، شباط 2015.

(101) أبو ديب، كمال:

ـ حوار، أجراه: فخري صالح، مجلة الأفق، عَمان، آذار 1985.

(102) مراد، يوسف:

ـ المذهب التكاملي، مجلة المجلة، القاهرة، مارس 1960.

(103) معن، مشتاق عباس:

ـ دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكر بأسس ورقية، صحيفة المدى، ع1293، بغداد، 10 آب 2008 (المدى الثقافي).

خامسًا: الرسائل الجامعية

(104) بلحوت، شريفة:

ـ الإحالة: دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب "الاتساق في الإنكليزية" لهاليداي ورقية حسن، ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر 2006.

سادسًا: بحوث المؤتمرات

(105) الشحات، محمد:

ـ خارج المنهج: قراءة في مفهوم النقد الثقافي عند إدوارد سعيد، ضمن: أعمال ندوة القراءة وإشكالية المنهج، تحرير: الهادي الجطلاوي، جامعة نزوى، عُمان 2010.

سابعًا: الإنترنت

(106) Kendall, Robert:

- His home page.
http://wordcircuits.com/kendall

(107) Koskima, Raine:

- Digital literature: from text to hypertext and beyond.
http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis.shtml

المحتوى

المقدمة: 3-4

المدخل الأول:

معنى النص والمصطلحات المتجاورة 5-30

النص في اللغة (وثيقة. نسيج. نظم. مؤلَّف). النص والتناص. النص والخطاب. النص والأثر.

المدخل الثاني:

تحليل النص والمصطلحات المتجاورة 31-60

التحليل. التأويل. التفسير. الشرح. القراءة.

المدخل الثالث:

مناهج تحليل النصوص الأدبية 61-168

معنى المنهج. معنى النظرية. المناهج والنص الأدبي: النص من الخارج (التاريخي. الاجتماعي. النفسي). النص من الداخل (البنيوية. الأسلوبية. السيميائية. التفكيكية. النقد النسوي. النقد الثقافي. النقد النصّاني. النقد التفاعلي). المناهج وتحليل النص الأدبي عند العرب. الحركة نحو آفاق أخرى.

الخاتمة: 169-172

كتب أخرى للمؤلف

أ ـ كتب أكاديمية:

1 - بطولة الشاعر العربي القديم: العاذلة إطارًا، 2001.

2- جماليات الأنا في الخطاب الشعري: دراسة في شعر بشار بن برد، 2004.

3- المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات: ببليوغرافيا، 2004.

4- دراسات حديثة في الأدب الجاهلي: ببليوغرافيا، 2006.

5- الخطاب النقدي وقراءة التراث: نحو قراءة تكاملية، 2007.

6- قراءة الآخر: القصيدة العربية والنظريات الأجنبية، 2008.

7- التفكير النقدي وتحولات الثقافة: تشكُّل الرؤية في ظل حوار الثقافات، 2009.

8 ـ في تشكُّل الخطاب الروائي: سميحة خريس الرؤية والفن، 2010.

9 ـ التراث والشعر: دراسة في تجليات البطل الشعبي، 2010.

10 ـ منزلات الرؤيا: الشاعر العربي المعاصر وعالمه، 2010.

11 ـ شعرية المكان: قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، 2011.

12 ـ تمرُّد الأنثى على الشاعر: قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، 2012.

13 ـ الأدب والتقنية: مدخل إلى النقد التفاعلي، 2013.

14 ـ النقد التكاملي: إستراتيجية تشكيل الخطاب، 2014.

15 ـ بنائية المعنى في النص: قراءة في الشعر الإماراتي، 2014.

16 ـ الرقمية وتحولات الكتابة، 2015.

17 ـ الكتابة الوظيفية لطلاب الجامعات العربية، 2016.

18 ـ الأنثوية في الأدب، 2016.

ب ـ كتب تعليمية (بالاشتراك):

19 ـ مهارات التعلم والتواصل في البيئة الجامعية، مطبوعات جامعة الإمارات، العين .2009

20 ـ مهارات اللغة العربية للطالب الجامعي (1)، مطبوعات جامعة الإمارات، العين .2011

21 ـ مهارات اللغة العربية للطالب الجامعي (2)، مطبوعات جامعة الإمارات، العين 2011.